民间礼俗用乐研究

孙茂利◎主编

国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1634

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

民间礼俗用乐研究

孙茂利◎主编

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

民间礼俗用乐研究 / 孙茂利主编. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1762-6

Ⅰ. 民… Ⅱ. 孙… Ⅲ. 民间音乐－研究－中国 Ⅳ. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 109800 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究
总 主 编：项 阳
封面题字：徐天进
篆 刻：陈振强

书 名：民间礼俗用乐研究
主 编：孙茂利

出 品 人：费维耀
责任编辑：张佳玥
装帧设计：翟晓峰
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023
网址：www.ewen.co
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海书刊印刷有限公司
开本：700×1000 1/16 印张：20.25 插页：4 字数：318,000
2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5523-1762-6/J · 1634
定价：58.00 元
读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241
郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　　郭　威　　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　　刘丽娟　　孙　云　　孙茂利

李　卫　　张咏春　　项　阳　　柏互玖

费维耀　　郭　威　　龚　蓓　　常江涛

逯凤华　　程晖晖

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世11篇，佚篇12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”①。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通②。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[1]这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[2] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[3]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[4]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

目　录

总　序　项　阳　/1

房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究　周晓爽　/1

音乐本体中心特征一致性的背后意义
——河北音乐会与西安鼓乐社的比较研究　孙茂利　/53

河北安新县圈头村音乐会与吹打班的比较研究　白　莉　/89

胶东道乐“勾凡调”及相关研究　徐　倩　/145

一支乐队的传统
——山东莱芜张氏吹打乐班考察　秦晓妍　/187

历史现场的音乐文化积淀
——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍　袁郁文　/233

游走于都市的边缘
——音乐的功能性与传统的延续　刘　佳　/278

房山区北窖村音乐会传谱及其活态传承研究

周晓爽[①]

一、绪论

在华北平原中部生存着一批被称为音乐会的民间音乐会社，学界统称为“冀中音乐会”。以往对冀中音乐会的地理范围界定为“广及河北省的安次、永清、霸县、文安、固安、雄县、任丘、涞水、新城、安新、高阳、易县、徐水、清苑、完县、定县等县区以及天津市的武清、静海、杨柳青、前辛庄等乡镇”。[②] 但是，由近年来的非物质文化遗产申报活动可知，音乐会的生存范围并不仅限于此。位于北京市房山区的北窖村音乐会就是在申报非物质文化遗产项目的过程中被发现的。《音乐曲儿本》是由北窖村音乐会保存并传承的乐谱，由81首俗字谱曲目和13首状声字谱曲目组成。

北窖村是位于京西房山与门头沟区交界处、燕山脚下的一个小山村，其地理位置偏僻，历史上却因为丰富的煤矿资源而异常繁荣，被称为“小房山”。北窖村如同历史上所有的富庶村落一样，曾有极其丰富的文化生活。尽管随着煤炭资源的枯竭，现已今非昔比，但村民们仍然拥有四档花会，分别是音乐会、吵子会、大鼓会以及狮子会，其中音乐会最为古老，是北窖村的公会[③]，也是本文研究对象的传承者。

---

① 周晓爽，1985年生，女，中国艺术研究院2011届硕士研究生。

② 薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，《音乐研究》1993年第4期，第65页。

③ 公会指村落公共组织，由村委会进行管理和经济支持，辅助村委会进行活动，代表全村的利益。

图1：《音乐曲儿本》扉页（周晓爽摄）

《音乐曲儿本》虽然抄谱年代为光绪二十三年（1897）六月，但曲谱的扉页上用红笔标示着自明代天×元年（丁卯）起始到宣统三年（1911）的所有年号（见图1），那么是不是这些记录标志着这个谱本的传承年代呢？

天启元年为丁卯年，也就是公元1620年。此外，扉页记录在天×年后也显示了自崇祯以后的每朝传承，因此也印证了此大明天启×年就是崇祯之前的天启年间。大明天启元年距今已近400年，为何从天启年间开始记录年号？我们是否可以推断曲谱的流传始于天启元年？如果扉页的记载是该曲谱的流传年代的话，就是说这本曲谱经过反复的抄录，曲目已经流传了约400年。

回归到谱本自身，北窖村音乐会传谱《音乐曲儿本》其上有81首乐曲俗字谱以及13首状声字谱。其上的乐曲与打击字谱曲是从哪里来的？为何会使用这些乐曲？这些乐曲在历史上又有怎么样的地位？

另外，研究这本曲谱不仅仅要研究其历史和本体，更要关注其拥有者与传承者，以及这本曲谱在后世的传承。《音乐曲儿本》的保存者是北窖村音乐会的会首王大力，北窖村音乐会并没有因为历史的原因而中断，活态传承直至当下，并将部分谱本乐曲传承了下来。通过音乐会的演奏，我们是否能窥见400年前的古调？以上这些都是具有其深刻含义且值得我们探讨的问题。

二、房山区北窖村音乐会及传谱概况

（一）北京市房山区北窖村概况

北窖村音乐会在历史上曾经是公会组织，也就是隶属于行政村下的公益性会社组织。因此音乐会的历史就与北窖村的历史有着极大的联系。

北窖村，又称北窑村，属于北京市房山区佛子庄乡。房山区现位于北京西南角，明洪武元年（1368）属北平府涿州；永乐元年（1403）改属京师顺天府涿州；清雍正六年（1728）直属顺天府；1914年改属京兆地方；1928年改属河北省；1949年分为两县，良乡县与房山县，均属河北省通县专区，房山县政府驻房山城；1958年，原河北省房山、良乡县合并为周口店区；1960年周口店区改名房山县，属北京市；1987年2月，撤销房山县和燕山区，建立房山区。北窖村位于房山区西北部河套沟内，与门头沟区相连，距离天安门70.1公里。每天只有两班从房山发车的公交抵达这里，笔者如乘坐公共交通工具从位于北四环的中国艺术研究院出发，将换乘4次才能到达北窖村，需要4个小时以上的时间，可见其交通之不便。村址海拔435米，聚落以地势集聚，村域面积0.35平方公里。元代前成村，今大部分村民祖先是在明代由山西迁徙而来，有王、孔、刘、隗等主要姓氏。因村址地处青梅岭北侧谷底，状如窖中，故名北窖。辖上窖、下窖2个自然村，因方位而得名。

上窖已成为采空区，只有早已破败的庙宇和残破的戏台及成片的老宅子遗落在那。那座破败的庙宇是北窖村建村以后即修建的，寺庙有正殿、前殿、西配房、跨院，跨院里有很多房屋，正对面还有戏台。从遗址看，确实曾有一定规模。

图2：北窖村大庙及戏台外景（周晓爽摄）

这个庙宇历史上可以说是北窖村的经济文化政治中心。以前的“老会”就在庙宇的跨院里。而音乐会的会址也在这个跨院。可以说，北窖村音乐会与此庙有着千丝万缕的联系。新中国成立后，该庙宇被改作小学；煤矿采空以后荒废，这座庙宇现在已经长满荒草，破败不堪，曾经的雕梁画栋与光辉岁月也不复存在，仅剩有限的壁画残留。此庙的名字已不可考，今年77岁的音乐会老人吕庆仁称此庙为“北窖大庙”，而另一位老人高长明则称其为“老爷庙”“关帝庙”。下图为北窖大庙的壁画残留。

图3：北窖村庙宇壁画（周晓爽摄）

此壁画虽然已经斑驳，但可看出为审判朝堂之上，正座主位为审判官员，立于最左侧人物为武官，而立于判官后方的为皂隶、衙役一类的人员。我们可以推测，在庙宇中出现这样的场景，很可能是人们想象中的地狱审判。但在作画时必须以当时的社会为原型，因此人物的服饰对断定此壁画的大体朝代有着重要意义。笔者通过查询相关资料和咨询有关专家，人物的服饰应为明代。官员头冠虽已模糊，但身穿绯袍，为明朝一至四品官员的公服颜色。左边武官所戴帽子则为明代中军巡捕所戴的棕结草帽。① 这说明此庙最起码在明朝末年就存在了。

目前该村住户均住在下窖，有969户共2063人。村子被谷底的一条小河分为南北两片，但由于煤矿采空，小河早已干涸。

村域内矿产资源有煤炭、青石、叶蜡石。其中，煤炭开采历史悠久，是明代

① 周锡宝：《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第425—436页。

以来村里的主要经济支柱，也可以说是北窖村的命脉。由于煤炭的开采，历史上该村曾经极度繁华，号称“小房山”，明代的移民大多就是因为煤炭的契机来到北窖村的。载笔者去北窖临乡的司机描述“以前河道里都盖满了房子，1998年都被洪水冲垮了”。一个面积不小的村子竟然因为没有地而把房盖到了河道里，可想而知当年的北窖村聚集了多少人。此外，也正是因为煤矿采空使得河道断流，也才使得人们可以安心地将房屋建在河道之中，直到1998年大洪水的到来。

2006年煤矿的停产成为北窖村的另一个重大转折。北窖村地处山地，村落巨大，人口众多，但并没有相应的耕地。以前家家户户靠煤矿吃饭，煤矿一关，整村人的生计成了问题。再加上地理位置偏僻，搬迁的人越来越多。现在的北窖村一派萧条，走上百步不见人实属正常。据当地人说以前煤矿没有关闭的时候，北窖村非常热闹，但现在“天黑了，胆小的都不敢出门”。若不是村民告诉笔者北窖昔日的胜景，笔者无论如何也不会将现在冷清安静的山村与昔日繁华的矿区联系在一起。北窖村音乐会会首王大力曾特意招待笔者在家吃午饭，吃的是自己烙的饼、种的豆角、腌的咸菜。他无奈地对笔者说：“现在连卖菜的都不来了，不好过啊！”可见现今北窖的生活有多么不便。即使如此，北窖依然留下了昔日繁华的痕迹。首先是村里的水泥路，环绕整村；其次在这样一个偏远山村的普通人家，有着可以压力抽水的马桶。这都不是一般乡村可以见到的。

北窖村煤矿采空致贫的这种巨变深深地影响着这里村民的社会生活，北窖村音乐会也是如此。

（二）北窖村音乐会概况

历史上的经济发展带动了村民的文化娱乐活动，北窖村有狮子会、吵子会、大鼓会、音乐会四档民间花会并承传至今。现今一个村有多档花会的不但邻村少有，就是房山区其他村也极为少见。北窖村的花会如此之多，正是与其悠久的采煤业有着直接的关系。由于当时冀中地区的社会环境与风气以及北窖村雄厚的经济实力，各档花会才世世代代传承下来。村中只要有祭祀仪式，音乐会就会出现，其活动的年代最久，在北窖村的地位更是具有其他会社无可比拟的意义。北窖村音乐会又称“北窖村银音会”。

1. 历史沿革

北窖村音乐会年代久远，传说从建村始就有音乐会，距今已有500多年。而严格记录传承年代的音乐会家堂又不幸焚毁，因此缺乏确切的文献记载。现根据老人记忆可以考证的年代为205年，可考证传承人六代。此外，通过音乐会传谱《音乐曲儿本》留下的信息，或许我们可以觅得些许踪迹。这部分将在下文中详细论证。根据现音乐会首王大力的说法，音乐会是在明朝天启年间社会动乱中，由护国寺逃难和尚传授给当地人的。因为每代谱本只由一人保存，管理事务同一人，所以每代只有一位传承人。传承情况如下：

高武以上多代无从考证。

第一代传承人嘉庆八年（1803）至道光十八年（1838）：高武。

第二代传承人道光十九年（1839）至同治六年（1867）：蒲廷如。

第三代传承人同治七年（1868）至宣统三年（1911）：蒲天林。

第四代传承人1913—1966年：刘润。

第五代传承人1977—1988年：孔令聪。

第六代传承人1988年至今：王大力（王怀国）。

音乐会自成立以后，就是全村的会，也被称为公会，而其余的三个则是私会。公会是村里的公共组织，而私会则是属于某一家供养的。因为是全村的“公会”，故在全村选拔人才；需音乐会选完人才后，才轮到狮子会、吵子会、大鼓会挑选人才。这在北窖村是一个约定俗成的规定。

历史上的音乐会作为“老会”① 的附属组织，在上窖的庙宇跨院中有着专门的会址。据当地人和会首、会员介绍，古时候庙里驻有僧人。传说曾有一个游僧来过北窖，其名宽荣，因脸上有几颗麻子，人们称他麻宽荣。这位僧人懂音乐会的谱子，也会使用音乐会的各种乐器。宽荣常常请音乐会的会员到庙里表演，他也和会员一起演奏，他的管子吹得非常好，与音乐会的会员一起合奏，配合十分默契。他又收了本村一个叫高武的8岁男孩为徒，跟他学吹管子。高武非常勤奋，聪明好学，很快掌握了吹管子的技艺，并吹得十分动听。后来村民称赞他“高武的管子一气楞”，是说他吹管子曲一气呵成。高武为嘉庆年间人士，但是又

① 即当地村委会的古称。

有些会员把宽荣的传说安放在了20世纪五六十年代。但无论如何，可以看到僧人与北窖村音乐会的关系。

听会里老人吕庆仁、高长明等说："20世纪五六十年代为音乐会最为兴盛的时期，音乐会有几个老师傅吹得棒、打得好。"所以本村流传着："二刘本的管子，王炳明的笙，杜小胡子吹的笛是真精，崔化纯的云锣也好听。"这是村民送给音乐会的赞美。二刘本名叫刘润，整天吹管子，练就了吹管子的好功夫，谁也比不了。崔老师傅是打云锣的，他打云锣是将云锣翻着打。据说那时北窖村音乐会传谱《音乐曲儿本》上的曲目他们还都会演奏。并且这几位老师傅曾经在斯大林去世的时候去北京城里录过音，录好的乐曲曾经在广播电台播放。但由于年代久远，当年管理此事的文化干事已经失联，因此这份资料也就没有能够找到。

据会首王大力说，"文革"前的音乐会不仅有常用的乐器，还有经柜、经堂，悬挂道教72司等物品，甚至还有音乐会的家堂。音乐会为佛教传授，但却有道教72司，这种情况在下文中会有所解释。所谓的家堂就是音乐会的传承家谱，王大力说："这家堂对于音乐会会首的传承记载得非常详细，原来就是说你是哪年学的，你是哪一辈，都有。'文革'时期都烧了，音乐会损失最大，什么都没了，就剩下这2架锣和4攒笙。这是咱们抬进来的，一副铙一副镲，都是从里面抬出来的，剩下的全烧了。原来咱们是8架锣，6架换了变压器，4副铙镲，3副交了公了。那阵咱属于佛教吧，那时候咱们这个不要。当时那个书记的父亲也是咱们音乐会的，他出面都不行，都得把他捆上弄大队去。"直到1979年，北窖组织灯花会走会，音乐会才开始又慢慢地恢复。

由于1988年的一场车祸夺去了上代会首孔令聪的生命，那一根两边镶金的九孔管也跟其深埋地下。现在的会首王大力接手北窖村音乐会时年仅20岁，与其师父学艺不过3年多的时间。王大力描述其刚开始做头管的时候都是旁边的老师傅帮着他告诉他，应该演奏什么曲目等事项。这样在老师傅的辅助下经过了1年时间才能正式担任头管发曲的位置。据比会首王大力高一辈、音乐会现在最早入会的高长明老人说，虽然学艺仅仅3年，但王大力从师傅那里掌握传承了30余首曲目，以小曲居多。随着改革开放的不断深入，外来文化的入侵以及传统思维模式的瓦解，使得过去高高在上起着教化人心作用的音乐会日渐衰落。近年来，随着

煤窑的关闭和人口的迁出，音乐会愈加难以为继。

2. 会规及会内部人员设置

（1）入会要求

历史上入会会员必须是男性青少年，品德高尚，尊敬师傅，勤奋好学，聪明伶俐。选拔的会员入会后师傅先口传一曲谱《三皈赞》，要求3天念下，3天不会念就不能入会。

据现在音乐会最早入会的高长明老人回忆，他是16岁，也就是1958年入会的。因其父早年就会吹奏横笛，他也从小对音乐会感兴趣。他入会的时候一拨跟他学习的有十几个人，但一年后就剩不到10人了。退会的人有学不会的，也有自愿退会的。现年77岁的音乐会老人吕庆仁虽然是半路出家，20世纪80年代才入会打家伙，但他对刘润那一辈的音乐会人员有着深刻的印象。他说刘润是农民，在其学艺之时，无论是种地还是走路均曲不离口，大声念唱。此外，他还提到了当时的一个学徒，具体叫啥吕老也不能肯定了。但当时那个学徒家境极为贫寒，没有时间学曲，但其天赋很高；所以会里的老师傅为其凑粮让他养家学艺。吕老还说即使是在当时，也不是所有人都愿意入会的，一方面音乐会挑人，另一方面还要看适龄青年的兴趣。

（2）在会要求（会规）

A. 听从师傅安排；

B. 不许串会；

C. 不许退会。

（3）入会学习过程与人员配备

A. 学习地点与时间：历史上音乐会的排练地点主要在本村大庙跨院里，有时也到老师家中练习。排练时间大部分在冬季及农闲时间。现在学习与排练地点依然在上窖采空区的跨院遗址中。这一点基本没有改变。

B. 教授方式：口传心授。音乐会的曲谱由师傅口传，学员们到齐后，先由老师唱一支曲子，然后再一句一句地教唱，学员们跟着一句一句学，每天晚上必须学唱一段完整的曲子，然后老师将学过的曲谱写在纸上，发给学员带回家练。学员要随时抽时间背曲谱，一直到能背唱曲谱时，再到老师面前背诵一遍，通过老

师认可后，老师才开始教吹奏乐器，并以各学员不同的天赋条件和文化素质教吹奏哪种乐器，如底气足、念谱顺畅且节奏感强的就学习吹管子，同时教吹管子的手姿、指法。音乐会的曲谱是四档花会曲谱中最难学的，曲谱多且复杂，当地有一句民谚说“两年的吵子，三年的音乐”。

这种教授方式到今天也没有改变。王大力对笔者讲述了自己入会的过程：“我当时没想学，说白了也是他们把我诳进去的。一次我二爷死了，他们来送我就在那儿听，在那里听完了，第二天不还得送路吗，我就又跟着听了一路。后来我师傅跟我说干脆你学这个得了。那时候我才16岁啊，那时候跟我说包你3天就会，那时候一听3天，就觉得这可能挺容易的，我说那要不咱就学学试试？我师傅就说那我晚上找你去。他晚上来带我走，到教我谱子那师傅家里说你教他吧，然后他就走了。我一念可不是那么回事，这一个谱子3天我都没弄下来。把我弄得是进进不得，退退不得了。你说退吧，汗颜，你说学半天学不了。人得争个气啊！你说学吧，是真费劲呐！后来打那，那就是扎进去了。一开始学吹笙，后来我师傅看我不错，说你跟我学吹管吧，10点多了，领着我找管去。打那我开始吹管。”

C. 音乐会人员配备

因为每代乐谱只传授1人，管理事务同1人，所以每代只有1位传承人，也为会首。会头举蓝旗，蓝旗为四方形，称为令旗，举蓝旗的任务是维护本会的秩序，排练及出会时由举旗人指挥。如有违犯会规或其他人闯会，可举起蓝旗制止，如不听劝告，可以旗打之。会首一般掌握所有乐器，但在音乐会中担任管子的位置（音乐会的管子是本会的最主要的乐器，在演奏每个曲谱时，必须由管子发曲）。会首继承曲谱，管理音乐会事务，组织音乐会活动，教授徒弟保证音乐会传承。总之，会首就是音乐会的负责人。上文提到了音乐会的非盈利性质，因此北窖村音乐会的人均为业余人士。也就是说他们并不以音乐会为生，而是在工作或耕种闲暇之时才操持音乐会的事务。北窖村音乐会现在的会首为王大力，其本职为木匠，1968年生。笔者对其进行过多次采访，他对音乐会事务了若指掌。音乐会的一切事务均由其操持、组织。音乐会的乐器等都放在王大力家东屋的两个木箱子中。其余的会员为乐队的各个乐器掌握者。下表为北窖村音乐会现今的人员配备：

表1：北窑村音乐会成员表

姓名	出生年份	乐器	备注及工作
王大力（王怀国）	1968	管	会首/木匠
刘海民	1967	笙	原小煤窑矿工
刘忠华	1961	笙	国营煤矿矿工
刘震田	1946	云锣	农民
史克明	1963	笛	原小煤窑矿工
高长明	1942	笛	国营煤矿矿工
孔祥瑞	1967	云锣	原小煤窑矿工
崔玉保	1961	笙	原小煤窑矿工
尹德庆	1990	管	学徒/学生
韩政刚	1949	云锣	学徒/国营矿工
申仕文	1968	云锣	学徒/原小窑矿工
隗合景	1949	笛	学徒/原小窑矿工
隗合臣	1962	笙	学徒/原小窑矿工
温凤来	1947	铙	农民
王庆怀	1929	镲	退休村干部
吕庆仁	1934	铙	农民
申国瑞	1947	拍板	国营煤矿矿工
申国合	1946	鼓	国营煤矿矿工

音乐会共18人，其中文场13人（学徒5人，演奏不上手），武场5人，真正实际参与演出的人员只有13人。通过上表可以明显地看出煤炭对北窑村的影响以及北窑村音乐会的老龄化。据王大力师傅讲，就算是刚刚收的那个少年，也不能全把心思放在音乐会上，因为这个“不能来钱”。

3. 音乐会乐器与乐队组合

音乐会的主奏乐器是管子。上文提到了上代会首孔令聪的管子为九孔管，王大力称其为本村木匠师傅手工制作而成，管子有九个音孔，音符眼为四方形。这支管子两头有金箍，金箍上刻有两只青蛙，寓意为声音洪亮。据老师傅讲管子上的哨用芦苇制成，哨直径以管子的内径为准，芦苇是老师傅们到低洼地区采集的。但此管子已随孔令聪的去世而入土，现在王大力及其徒弟所使用的管子则是

普通的$^{\flat}$E调八孔管，购于乐器店。

北窖村音乐会现存管子1支、笙2盘、笛子2支、云锣2架、大鼓1面、中鼓1面、小鼓1面、大镲1副、铙1副、锅子1副、磬钟1个、小镲1副、板鼓1面，这也就是北窖村音乐会的乐队定制。除此以外，音乐会还有会旗两面。在演奏时，音乐会与普通的传统音乐乐队组合相同，分为文场和武场。文场乐器有管子、笙、笛子、云锣，主要负责演奏旋律。武场乐器有大鼓、中鼓、小鼓、大镲、铙、锅子、磬钟、小镲、板鼓等打击乐器，负责打击乐部分。

北窖村音乐会的乐器形制无甚特别，与一般此类乐器一致。其中管的音高根据运用大、小两种哨而有所不同。大哨筒音为“F”，小哨筒音为“$^{\flat}$E”。现在大哨损坏，仅余小哨能够进行演奏。音乐会的乐器购买及制作由老会出钱，历史上制作时请本村铁匠、木匠、皮匠一起制作。现在除去“文革”后遗留下来的云锣是北窖本村自己制作的，其余使用的乐器便是从乐器店里购买得来了。现音乐会使用的笙为十五簧金属斗$^{\flat}$E调笙。笛为$^{\flat}$E调，云锣为一般北方常用的十面云锣，同为$^{\flat}$E调。

乐队在演奏时，有坐乐与行乐两种方式。在盘街、庙会与葬礼中，这两种方式均根据仪式的进程交替出现。行乐时，由于会首要在后演奏管子，所以会首的蓝旗交由与音乐会有关德高望重的老人执掌，走在队伍最前方。后面分为两列纵队，从前往后依次为彩旗、云锣、笛子、笙、管、大镲、小镲、铙、中鼓、小鼓、板鼓。持每一种乐器的人为两至三个不定，看音乐会的人员构成。坐乐时，则与上述的顺序相颠倒。

（三）北窖村音乐会传谱《音乐曲儿本》概况

《音乐曲儿本》封面左侧上方竖写谱名——音乐曲儿本，中部写光绪二十三年（1897）六月抄××（有残），右下角写王老×（墨滴）记。整本谱本均为繁体抄写。

经仔细观察，整本曲谱均有红黑两种字迹。谱本封面上写着光绪二十三年六月抄××（有残），为黑色的笔迹，而扉页上所抄录的年号出现了光绪之后的宣统三年，大清共总××的字样，这部分内容则是红色的笔迹。这样一来是不是扉页上的诸多年号并不是抄谱时抄录？那么这些年号用红笔抄于此是何用意？又是否

与其传承年代相关？如果仅仅是抄录年号，为何从天启年间开始记录？而在谱本内页，也有部分曲目被红笔勾画过。我们可以推断，红色笔迹是在抄谱起码10年也就是进入1911年以后，有人在上勾画的。因为可以拥有这本曲谱的均为会首本人，我们是否可以试图恢复一个场景，那就是会首在给新入会会员讲述音乐会历史时，将音乐会的传承年代一一写到谱本扉页用以计算音乐会的具体年代。

《音乐曲儿本》其上有81首乐曲俗字谱以及13首状声字谱。现将其谱本曲目列于次：

1. 状声谱

《步儿—叙儿—头身—二身—三身—回法—后二身—后三身—到见》《鬼八卦》《卦金锁》《鸡喷碎米》《一井金》《过街先》《和习钦》《坐堂和习》《步步紧》《七子钗》《五声佛》《打贺》《打贺》。

由于仅有一首《过街先》还有传承，因此在此仅将此首乐曲的状声谱字与演奏乐器对应关系列于此：

表2：状声谱字与演奏乐器对应表

状声谱字	𠀤	力	查	𠀤	一	一
发音	光	力	查	当	一	嗵
发音乐器	铙	锅子	镲	当子	铙打点	铙

2. 乐谱

《大乐拍》《中玘未》《得胜令》《清江引》《小华严》《垂鼓金字经》《茶合伞》《纸帆儿》《回回舞》《大煞尾》《留名雁》《骂玉郎》《感皇恩》《采茶歌》《寄生草》《好事近》《千秋岁》《滚绣球》《庆丰年》《大焚火赞》《时诸连》《小天台》《凤皇城》《唐头令》《斗鹌鹑》《小走马》《普安咒》《花子叫街》《观灯赞》《大五声佛》《吾名马》《焚火赞》《赶子儿》《大赶子儿》《偏儿》《柳青娘》《小寄生草》《小梁州》《雁过南楼》《海青拿天鹅》《收海青》《春景》《夏景》《秋景》《冬景》《小五声佛》《打枣杆》《喜相逢》《撼动山》《三皈赞》《醉太平》《脱布衫》《小金字经》《神丈儿》《放水牛儿》《五方佛》《柳和烟》《赶子儿》《贺桥令》《郎头沙》《放驴儿》《小开门》《小淘气》《桃君令》《合四排》《金平儿》《南梅花引》《叶里

藏花》《寄生草》《小三宝》《行道章》《老八板》《天下乐》《南海歌》《五大洲》《小娃娃》《小行路》《山东歌》《救苦真言》《滴溜子》《望江南》。

由于状声谱除了一首《过街先》以外，北窖村音乐会均未传承，研究基数不足，因此笔者将研究重点放在了81首俗字谱曲目上。音乐会会员将这81首曲目按曲目的规模分为了大曲、中曲、小曲。小曲在演奏时采用连奏的方式，使用一个相同的锣鼓段进行连接。演奏时前后曲目、演奏数量均不固定。中曲、大曲单独演奏。

此外，北窖村音乐会还有套曲的形式，如套曲《垂鼓金字经》就由《金字经》《茶合散》《指幡儿》《回回舞》《大煞尾》这五首曲目组成，此外还有《春》《夏》《秋》《冬》成套演出，但却是使用小曲连缀的方式。虽然有些曲目没有标明，但实际是在一起演奏的，比如《骂玉郎》演奏时中间插入《留名雁》，《合四拍》演奏时中间插入《时诸连》等。

这三类曲目的区别还体现在韵腔与衬字的多寡上，韵腔与衬字被称为阿口。一般小曲阿口很少，一字一音的情况非常多见，衬字偶尔出现，一般也仅对应一音；中曲阿口相对较多，一般一字对两到五音，较少出现衬字；大曲的阿口最为复杂，多时一字能对多达十数音，配合诸多衬字。音乐曲儿本采用的谱式介于俗字谱与工尺谱之间，这种谱式仅记载曲谱的骨干音和大概板眼衬字，韵腔则是通过口传心授教于徒弟。关于润腔这一点笔者将在下文的本体分析中详细叙述。

其中大曲有：《垂鼓金字经》（由《金字经》《茶合散》《指幡儿》《回回舞》《大煞尾》五首曲牌连缀而成）、《感皇恩》《采茶歌》《凤皇城》。

中曲有：《清江引》《寄生草》《小天台》《斗鹌鹑》《花子叫街》《观灯赞》《大五声佛》《大赶子》《偏儿》《柳青娘》《小寄生草》《小梁州》《小金字经》《神仗》《浪头沙》《桃君令》《合四排》《金平儿》《南梅花引》《叶里藏花》《寄生草》《撼动山（大哨）》《山东歌》《救苦真言》《三皈赞》《醉太平》。

小曲有：《小走马》《五名马》《焚火赞》《赶子》《收海清》《春景》《夏景》《秋景》《冬景》《小五声佛》《打枣杆儿》《喜相逢》《放水牛》《五声佛》《柳和烟》《赶子》《放驴儿》《小开门》《小淘气》《小三宝》《撼动山》《行道章》《老八板》《天下乐》《南海歌》《五大洲》《小娃娃》《小行路》《滴溜子》《望江南》。

不确定：《庆丰年》。

现今北窖村音乐会还能演奏或念谱的曲目是：

《过街先》《清江引》《金字经—茶合散—指幡儿—回回舞—大煞尾（统称垂鼓金字经）》《留名雁》《骂玉郎》《时诸连》《堂头令》《焚火赞》《四景》《小五声佛》《撼动山》《三皈赞》《醉太平》《脱布衫》《小金字经》《神丈儿》《五方佛》《小淘气》《桃君令》《合四板》《南梅花引》《夜里藏花》《小三宝》《老八板》《天下乐》《南海歌》《五大洲》《小娃娃》《山东歌》《救苦箴言》《望江南》

现笔者掌握的演奏或念谱录音为：

《过街先》《留名雁》《骂玉郎》《时诸连》《堂头令》《四景》《三皈赞》《醉太平》《脱布衫》《小金字经》《神丈儿》《小淘气》《桃君令》《老八板》《天下乐》《南海歌》《小娃娃》《望江南》

音乐会曲本的工尺谱记写方式依照传统，自左向右竖立写就。与通行工尺谱不同的是，《音乐曲儿本》不标记调名。所用基本谱字有十个：合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五。“六、五”应为“合、四”的高八度音，但在实际演奏中，“六、五”与“合、四”通用。其他谱字在使用中，高低八度通用。谱字“一”兼表示其高八度（这时相当于通行工尺谱中的“乙”）。之所以对《音乐曲儿本》谱式产生质疑，正是由于其大部分谱字使用标准的工尺谱字，而个别谱字使用俗字谱字。在此列出其谱字与正规工尺谱字的对比图。

表3：标准工尺谱字与北窖村音乐会谱字对比表

标准工尺谱字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
北窖村音乐会谱字	合	の	一	ヒ	勺	尺	工	凡	六	五

根据已有曲目录音之记谱来看，这几个谱字所代表的音位为：

表4：谱字与音高对照表

谱字	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五
音高	$^{\flat}e^{1}$	f^{1}	g^{1}	$^{\flat}a^{1}$	$^{\flat}b^{1}$	c^{2}	d^{2}	$^{\flat}e^{2}$	F^{2}

通过对比可以看出，《音乐曲儿本》的谱式介于工尺谱与俗字谱之间，既有俗字谱字也有工尺谱字。部分学者研究认为俗字谱为工尺谱的草体，由工尺谱发展而来，笔者认同这种看法。本谱谱式介于两者之间，恰可以证明两者存在发展的联系。我们知道俗字谱在宋代就已产生，但工尺谱的俗字化并不是一个统一的过程，并不是所有的工尺谱在宋时都演变成为了俗字谱。那样的话，现在也就不会出现两种谱式兼有以及介于两种谱式中间的现象。但明确了两种谱式的关系，我们起码可以得知，《音乐曲儿本》的谱式本身就证明了其历史的悠久。还有一点，因其每次抄谱均为手抄，所以抄谱人的书写习惯也对谱字的改变有着至关重要的作用。这一点可以从《音乐曲儿本》的光绪二十三年（1897）抄谱与1988年抄谱的对比看出。

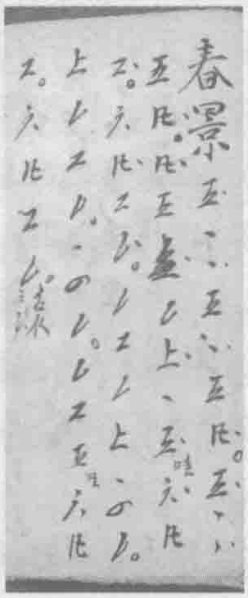


图4：1897年抄谱（周晓爽摄）

图5：1988年抄谱（周晓爽摄）

同样的曲谱经过不同的人抄写，必然有不同的笔迹，因此产生了谱字的些微不同，但是从这两个谱本的比较我们也可以看出，经过了将近100年，这两份曲谱并没有变化，谱字、板眼、衬字都一样。

板眼方面，虽然王大力讲点为板、圈为眼，但根据演奏录音记谱与原谱面的对比可知，并不是严格按照这样的节奏进行。采访中，高长明老人也提到了谱面的板眼有很多都是错的，与口传心授的板眼不同。但根据谱面的总结，笔者发现，似乎圈为一句的结尾，而点为板。并且板并不是每一小节都出现。总之，在节奏记录上，《音乐曲儿本》较为特殊。

上文提到《音乐曲儿本》每首曲目后面均没有调名，音乐会会首王大力以及音乐会老人高长明、吕庆仁等对此也语焉不详，说不出所以然来。目前，由于大哨的损坏，北窖村音乐会都是使用小哨这一个调。

三、曲目历时性考源及其共时性普遍存在

（一）《音乐曲儿本》曲目考源

上文提到《音乐曲儿本》上有81首乐谱以及13首状声谱，那么这些曲目都是来自于哪里呢？笔者经过与古籍中遗留下来的古代曲牌比较，发现其曲目主要有两个源头。

1. 教坊俗乐

唐代崔令钦撰写的《教坊记》，内容多系撰者于开元中为左金吾（掌东城戒备防务的主官）时，教坊中下属官吏为其所述的教坊故事，具有较高的史料价值。其中记载了当时曲牌。它们与《音乐曲儿本》相同或谐音的曲目有：《天下乐》《柳青娘》《柳含烟》《浪淘沙》《望江南》《玉搔头》（即《撼动山》①）。②

元代周德清所作《中原音韵》中与《音乐曲儿本》相同或谐音的曲目有：《神丈儿》《滚绣球》《脱布衫》《小梁州》《醉太平》《望江南》《雁过南楼》《天下乐》《寄生草》《斗鹌鹑》《柳青娘》《骂玉郎》《感皇恩》《采茶歌》《金字经》《得胜令》《清江引》《集贤宾》《挂金锁》。③

元末明初陶宗仪著《辍耕录》④、明末由魏之琰传入日本的《魏氏乐谱》、清

① 吕洪静：《〈赶东山〉乐曲小考》，《交响》1988年第4期，第20页。
② ［唐］崔令钦：《教坊记》，上海：古典文学出版社，1957年，第8—14页。
③ ［元］周德清：《中原音韵》，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1983年，第20—29页。
④ ［元］陶宗仪：《辍耕录》卷二五，文渊阁《四库全书》，第8—23页。

朝的《曲谱大成》《新定九宫大成南北词宫谱》，① 以及20世纪初《元明乐府套数举略》② 中曲牌与北窖村音乐会曲目相同或谐音的，基本不出上述曲目范围。只有《魏氏乐谱》与《新定九宫大成南北词宫谱》中各出现了一个新的曲牌，分别是《好事近》和《千秋岁》，在《元明乐府套数举略》中出现了《滴溜子》。

据此可以看出，来源于教坊俗乐的乐曲为以下26首曲目：

《柳含烟》《撼动山》《浪淘沙》《望江南》《神丈儿》《滚绣球》《脱布衫》《小梁州》《醉太平》《望江南》《雁过南楼》《天下乐》《寄生草》《斗鹌鹑》《柳青娘》《骂玉郎》《感皇恩》《采茶歌》《金字经》《得胜令》《清江引》《集贤宾》《挂金锁》《好事近》《千秋岁》《滴溜子》

2. 佛教用曲

根据口述史我们得知，北窖村音乐会的音乐传自于佛教。众所周知，佛教传自印度，为何佛教音乐却使用中土早已有之的鼓吹乐形式？

佛教在其发源地天竺之时为国教，国家规定寺庙周围均为寺产，这些土地上生活的人均为寺庙的供养人，其中也包括了音声供养。但进入中土以后，佛教发展几经反复，经历多次灭佛运动，于是，佛教的生存方式为了适应中国的国情做出了自己的调整改变。③ 唐不空和尚的译著《焰口仪轨经》《施诸恶鬼饮食及水法》成了及时雨，佛教的重心“由僧侣自身修行”转向“普度众生”，参加放焰口和水陆法事给寺院带来了巨大的经济效益，使其得以发展。这些法事集梵呗赞偈、音声人供养的曲子于一身。音声供养逐渐与音声法事合为一体，僧尼成为了佛教音声形式的承担者。他们把民间耳熟能详的俗曲应用到音声法事之中，使得佛事更加本土化。这些改变，都可谓是佛教适应中国环境而调整而来。

“永乐十五年……永乐皇帝以钦订、钦颁的形式将当时社会上俗乐领域作为主流存在的三百余首曲牌以填上新词、对应诸多大德赞讽的方式赐予寺庙礼佛，这

① 《魏氏乐谱》《曲谱大成》及《新定九宫大成南北词宫谱》曲目资料来源于刘崇德相关著作：《燕乐新说》，合肥：黄山书社，2003年。

② 曲目来源于周明泰：《元明乐府套数举略》（上、中、下），1932年影印本，中国艺术研究院图书馆馆藏。

③ 项阳：《关于音声供养和音声法事》，《中国音乐》2006年第4期，第13—22页。

就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》。新创歌曲的总量达数千首。”① 这一事件对整个佛教音声形式在中国的发展，具有划时代的意义。它从国家制度层面认可支持了佛教的音声形式并规范了其用乐，僧尼使用俗乐显得天经地义、名正言顺。可以看到在这次赐乐中，正是将教坊俗乐曲牌赐予寺庙。查阅这些被赐的曲牌，可以发现这批曲牌中与《音乐曲儿本》曲牌同名的依然不出上文那26首曲牌的范围。它们是：

《小梁州》《清江引》《骂玉郎》《采茶歌》《感皇恩》《寄生草》《脱布衫》《撼动山》《绣球》《千秋岁》《天下乐》《好事近》《醉太平》《幺神仗儿》《集贤宾》

但笔者将《音乐曲儿本》与佛教京音乐的14本谱本② 进行比较，发现以下同名或谐音曲目：

《千秋岁》《金字经》《五声佛》《撼动山》《天下乐》《寄生草》《三皈赞》《好事近》《挂金锁》《千秋岁》《过街先》《滚绣球》《醉太平》《舞名马》《春》《夏》《秋》《冬》《普安咒》《感皇恩》《唐驼令》《望江南》《清江引》《小梁州》《雁过南楼》《骂玉郎》《幺偏儿》《小华严》《拿鹅》《采茶歌》《脱布衫》《合四拍》《大煞尾》《回回舞》《大五声佛》《行道章》《柳青娘》《观灯赞》《茶褐伞》《纸幡（儿）》《得胜令》《神丈儿》《斗鹌鹑》《焚火赞》《小五声佛》《浪淘沙》《滴溜子》《柳含烟》《南梅花引》《山东歌》③

永乐钦赐歌曲的曲牌显然没有包括上述的一些曲牌，这是怎么回事呢？既然佛乐可用俗曲，我们也可推测在永乐之后，不断有新的教坊乐曲丰富着佛教音声

① 项阳：《永乐钦赐歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第16页。

② 14本曲谱分别为1694《音乐腔谱》、年代不详《智化寺音乐谱》（甲）、年代不详《智化寺音乐谱》（乙）、1837《京音乐谱》（三册）、1853年《音乐谱》、1887年《北京天仙庵音乐谱》、1892年《音乐谱》、1900年《天仙宫京音乐谱》、1903年《水月庵癸卯音乐佛事全部》、年代不详《成寿寺旧谱》、年代不详《成寿寺音乐佛事等全部》、年代不详《智化寺晚出乐谱》（残谱）、1924年《法器谱》、1953年《音乐谱》。

③ 袁静芳主编：《中国佛教京音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2012年，第113—121页。

形式，由此才会出现新的曲牌。除此以外，地域性的因素也是北窖村音乐会曲目与佛教京音乐曲目相似性如此高的一大原因。笔者同时对比了五台山佛教音乐曲目，但相同曲目并不多且多为永乐钦赐歌曲。从这里可以看出，除了教坊俗乐的26首曲牌以外，与京音乐相同或谐音的曲目有以下20多首：

《五声佛》《三皈赞》《春》《夏》《秋》《冬》《大五声佛》《行道章》《柳青娘》《观灯赞》《茶褐伞》《纸幡（儿）》《得胜令》《神丈儿》《斗鹌鹑》《焚火赞》《小五声佛》《浪淘沙》《滴溜子》《柳含烟》《南梅花引》《山东歌》。

共有约50首乐曲笔者找到了其来源，这些曲牌具体是怎么传到北窖村音乐会手里已经不可知。但是俗乐如何成为民间礼乐笔者将在下文中进行详细解析。

（二）《音乐曲儿本》曲目的共时性普遍存在

如果同其他的冀中音乐会进行比较就会发现，在乐理方面，如调名、套曲、板眼等，北窖村音乐会有局促之处。许多别的音乐会能够讲出的规矩，北窖村音乐会都含糊其辞。也许是传授给他们的僧人就不解乐理之详，也许是在传承的过程中丢失的因素太多。但乐理方面的区别并不能减弱北窖村音乐会与其他笙管乐社的联系相通性。

这表现在《音乐曲儿本》上大量曲目与周边许多音乐会社曲目同名。下表比较了北窖村音乐会与顺义张喜庄音乐会、高洛音乐会、高阳县西良淀音乐会、任丘市新安庄音乐会、广宗太平道乐、固安县小冯村音乐会、雄县开口村音乐会、安次区军卢村音乐会、遵化马坊岭村音乐会、固安县屈家营音乐会、安次区南响口梵呗音乐会、涉县寺庙音乐、文安县里东庄音乐会、霸州市高桥音乐会、雄县亚古城音乐会、雄县杜庄村音乐会、雄县赵岗村音乐会、承德清音会、井陉矿区张家井村拉花会、井陉矿区衡南村拉花会以及安新县圈头村音乐会。① 这些北窖村周边的音乐会社也多为音乐会的性质，因此参照第一章对音乐会的定义来讲，这些音乐会也多为历史上所传承下来的。上述音乐会与《音乐曲儿本》曲目一致的列表如下：

① 曲目来源于马维彬主编：《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。

表5：北窖村音乐会与周边音乐会社同名曲目重复次数表

《音乐曲儿本》曲目	与河北各地方笙管乐社曲目一致次数
骂玉郎	9
寄生草	4
脱布衫	2
小梁（凉）州	4
柳含（合）烟	9
大/小走马	15
金字经系列	7
赶子系列	21
合四牌（排）	7
五声佛系列	8
普安咒	6
拿天鹅	7
撼动山（赶东山）	16
三皈赞（三宝赞）	14
浪淘沙（浪头沙）	10
感皇恩	3
雁过南楼	6
堂（唐）头令	7
观灯赞系列	8
舞（五）名马	2
放驴	5
采茶歌	1
讨军（桃君）令	13
行道（到）章	4
八板系列	8
醉太平	10
四季（春、夏、秋、冬）	8
大煞（刹）尾	2
清江引	3
小华严	2
望江南	4
天下乐	3

同名曲目如此之多，可见北窖村音乐会与其他音乐会均不是孤立的存在，而是共同处于传统音乐的网络之中。《音乐曲儿本》的曲目有其普遍性，仅仅是与河北一地及京音乐曲目比较，就有如此多的一致性。与北窖村音乐会曲目最为一致的是高洛音乐会，其次是屈家营音乐会和固安小次村音乐会。但是，同名曲目也并不一定是同一曲目，笔者比较了4个会社的《三皈赞》，来看这些同名曲目之间的联系。

《三皈赞》是北窖村音乐会活态传承中最为重要的乐曲，根据会首王大力的说法，此曲是唯一专曲专用的曲目：用于迎神起驾，可见在北窖村音乐会《三皈赞》的重要地位。《三皈赞》不仅在北窖村音乐会具有重要地位，同时在其周边的音乐会和佛教京音乐中也广泛存在。因此选择《三皈赞》作为曲牌比较的个例，笔者认为是妥当的。

1.《三皈赞》的历史

根据名字我们就可以得知《三皈赞》是佛教用曲。但我们知道，在佛教传入中国时，由于语言的障碍，印度的供养音乐并没有跟随一同传入。那么像《三皈赞》一类的佛教用曲是怎么来的呢？正如上文所说，随着佛教逐渐在中国站稳了脚跟，它开始寻求与其发源地一样的音声供养，但在佛经传入中国的时候其本来的音声供养已经失传，所以利用本土的曲牌小调来进行供养也逐渐成为了一种普通的样态，尤其是明朝永乐钦赐歌曲的出现更是从官方肯定了这一做法。《三皈赞》也是这种情况。

根据《中国佛教京音乐研究》中的论述："《海青》……头部音乐素材明显地来自曲牌《山荆子》（即京音乐《料峭》套曲头部曲牌，后又称《三皈赞》……如主体曲式结构模式中的9首套曲《料峭》，其头部曲牌最早是《山荆子》，以后又易名《三皈赞》（亦称《三宝赞》《三更赞》）。"① 《三皈赞》的前身即为《山荆子》，而这恰恰印证了上述现象，那就是利用本土曲牌进行音声供养，以至于曲牌名称从普通的植物名字变为礼佛性质。虽然对于《山荆子》演变为《三皈赞》或《三宝赞》的具体情况不得而知，但《山荆子》为《三皈赞》和《三宝赞》的母体这一点是毋庸置疑的。那么《山荆子》最早又是出现在什么时候呢？据《元史》

① 袁静芳编著：《佛教京音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2012年，第252页。

（卷七十一）记载：

乐音王队，元旦用之。……乐工十有二人，冠云头冠，销金绯袍，白裙，龙笛三，筚篥三，札鼓三，和鼓一，板一，与前大乐合奏《山荆子》带《妖神急》之曲。①

上文描述了元旦礼仪用乐时的整场情景，在这一过程中使用了《山荆子》一曲。另外，在《明集礼》（卷五三）② 俗乐中的元乐曲一部分中也出现了《山荆子》的身影；清朝的《御制律吕正义后编》中也有与元史中相同的语句，告诉我们直到清朝，《山荆子》依然存在于宫廷。

2.《三皈赞》的音乐本体分析比较

《三皈赞》广泛存在于冀中地区的音乐会以及佛道用乐中，这一点可从《河北民间古乐工尺谱集成》③ 中看出，在其所收录的20个音乐会社组织中，10个音乐会有《三皈赞》《三宝赞》《三公赞》《山荆子》。其中《山荆子》1首、《三皈赞》6首、《三公赞》3首、《三宝赞》2首。除此以外，还有佛教京音乐曲目《三皈赞》、北京昌平县道观音乐《三皈赞》、大兴县寺庙音乐的2首《三皈赞》④、天津蓟县唢呐乐《三皈赞》、宝坻县佛教音乐《三皈赞》2首⑤、五台山佛教音乐《三皈赞》⑥ 以及大连市汉传佛教音乐《三皈赞》⑦。通过对这些曲目的比较，除去2首《三宝赞》的尾音落于“合、六”上，剩余曲牌的落音均为“四、五”，并且同尾现象明显。篇幅有长有短，大部分较短，被归于小曲，仅有安次区南响口梵呗音乐会的《三皈赞》为大曲，篇幅较长。这些曲目的首音大多为“尺”。北窖

① ［明］宋濂等：《元史》，北京：中华书局，1976年，第1773—1776页。
② ［明］徐一夔等：《明集礼》卷五三，文渊阁《四库全书》，第26页。
③ 曲目统计自马维彬主编《河北民间古乐工尺谱集成》。
④ 《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》（下），北京：中国ISBN中心出版，2003年，第2110、2589、2602页。
⑤ 《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》（上、下），北京：中国ISBN中心出版，2008年，第1156、1159页。
⑥ 《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》（下），北京：中国ISBN中心出版，2000年，第1570页。
⑦ 《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》（下），北京：中国ISBN中心出版，1996年，第1133页。

村音乐会的《三皈赞》同样落音为“四”，与上述许多版本的尾部相同；起始音为“尺”，篇幅中等，是为中曲。

在此，笔者找到了四个版本的《三皈赞》演奏记谱进行详细比较，分别是北窖村音乐会《三皈赞》演奏记谱、佛教京音乐套曲《料峭》起首曲牌《三皈赞》演奏记谱、高洛音乐会《三皈赞》演奏记谱和承德市笙曲独奏《三皈赞》记谱。这几个版本的相同之处就是节奏均比较快，并且有逐步加快的趋势，气氛热烈，一气呵成。其中，北窖村音乐会的《三皈赞》最为长大，次之是佛教京音乐《三皈赞》，第三是高洛音乐会《三皈赞》，最为短小的是承德市笙曲独奏《三皈赞》。

（1）例一：北窖村音乐会《三皈赞》

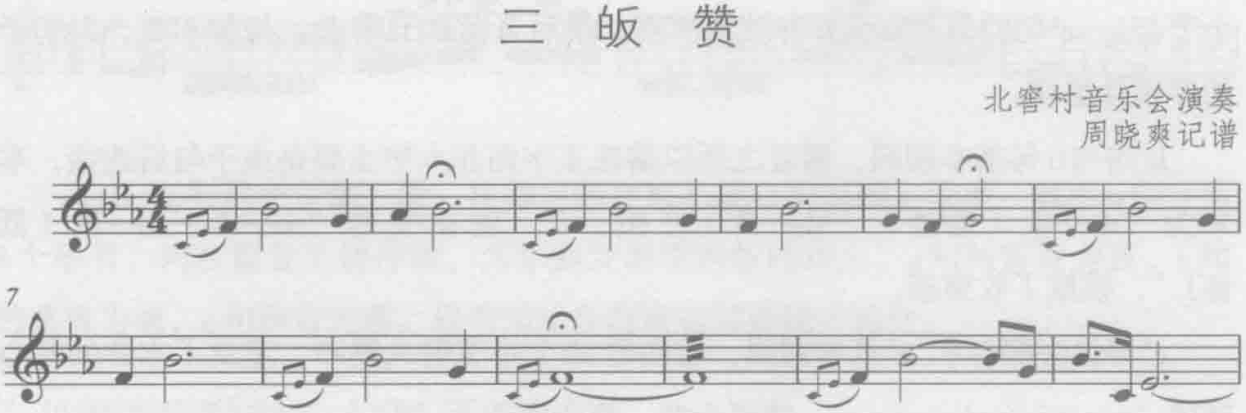
其乐曲结构如下：

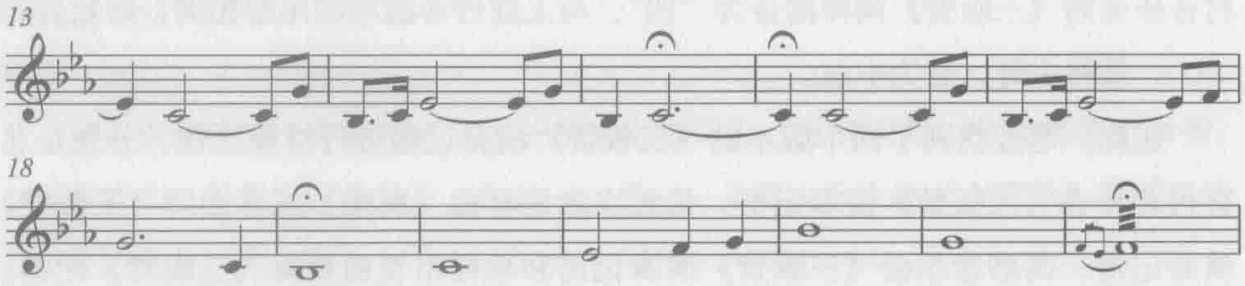
旋律关系：	散序	a	b	c	a^1	b^1	c^1	a^2	+	b^2	+	c^2
小节数：	59	16	14	18	16	14	22	15	+	14	+	16
调关系：	商	商	宫	商	商	宫	商	商		羽		商

北窖村音乐会《三皈赞》的结构具有回旋曲性质，主体结构为三句式一段体，商调式。发展成为这样的结构大概主要是因为曲目比较欢快，一段不足以表达其感情，因此不断重复以达高潮。

散序部分是全曲的部分，以“re—sol—mi”为动机不断加花重复，而这一旋律也是本曲的核心旋律。这一部分节奏较慢并且自由，为后面乐曲激烈规整的节奏做铺垫。下图为散序中核心动机体现：

谱例1：北窖村音乐会《三皈赞》部分





a句共16个小节，节奏规整，多以四分音符与前八后十六的节奏搭配为主，以核心旋律“re—sol—mi—re”为发展动机，最后落在商音上。

b句共14个小节，是在a句停留在商音上的呼应，进一步发展了a句的旋律，使用了多次停顿，不断强调“do—la（低音）—do—0（空拍）”，并最终停留在“六”字上，进一步增加不稳定性，推动乐曲的发展。

c句共18个小节，随着节奏不断地加快，节奏基本全部变为四分音符的排列。旋律围绕a、b句基本素材不断变化加花，最终落于五字也就是商音上，虽然回到了调式主音，但欢快的节奏和不断发展的旋律依然没有稳定的因素，反而愈加热烈。

a^1、b^1句与a、b句基本完全相同，只是在某些细节做出了微小的变化与前区分。由于速度的加快，减少了前八后十六的节奏型，大部分改为两个八分音符并列，落音也保持不变。

c^1保持了c的大致旋律动机，但部分旋律有所改变并对旋律进行了扩充使其长度达到了22小节，基本完全省略了八分音符，全部变为四分音符的排列，使得音乐越加紧张，落音不变。

a^2句与a句相比前八后十六节奏型已经消失，很多旋律也做了相应调整，基本全部调整为四分音符，间插少量的八分音符，但基本旋律走向不变，a^2句的最后5小节与a、a^1句的最后6小节有较大区别，最后音落在五字上，与前不变，但句子的停顿性更弱。

b^2句与b句基本相同，落音之所以落在工字而非六字主要是由于与后连接，本来为“do—la（低音）—do—0（空拍）”，现在变为“do—do—do—la（低音）”，模糊了收束感。

c^2句仅头部与c、c^2基本相同，后面的10个小节转入尾声，重复了本曲的核心旋律“re—mi—sol—mi—re”结束全曲，落在商音上。

在曲式图中之所以列为$a^2+b^2+c^2$，是因为最后这3句之间并没有明显的分句点，这也是为什么b^2句落音为羽音而非宫音的原因。

总的来说，此曲为十分明显的商调式，体现了传统音乐丰富、细致的表现手法和清晰的逻辑结构。

（2）例二：佛教京音乐乐曲《三皈赞》

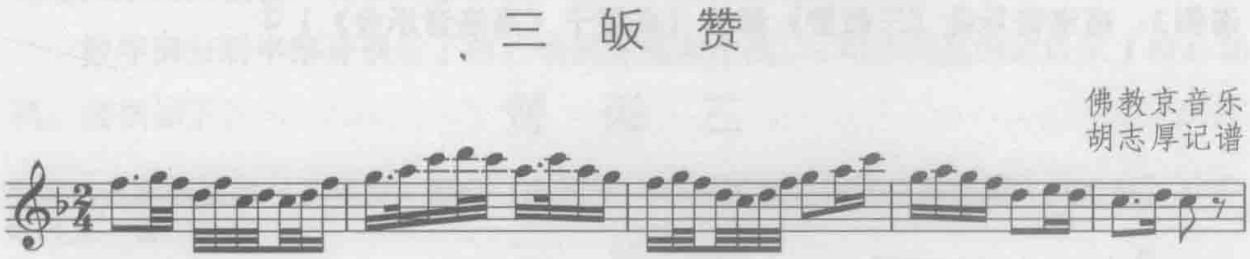
其乐曲结构如下：

旋律关系：	散序	a	b	c	d	d^1	e	f	c^1	b^1	c^2	d^2	d^2	e^1
小节数：	7	8	8	8	6	6	8	8	8	8	8	6	6	13
落音：	羽	商	徵	商	徵	宫	角	徵	商	徵	商	徵	宫	商

佛教京音乐的这首《三皈赞》无论是在结构还是调式方面都较为复杂。这首曲目仍具有回旋曲性质，主体结构为三段式。a、b、c句为材料展示段落，d、d^1、e、f句为发展段落，d句作为高潮进行了重复。后面的大段为前部分乐句的回旋反复以继续渲染。

散序提起全曲，以“do—re—do—la（低音）”为主要动机。a句为核心主题展示，第一小节“re—mi—sol—la—sol”“mi—sol—mi—re”可看为核心旋律，与北窖村音乐会《三皈赞》核心动机“re—sol—mi—re”骨干音相同，仅是佛教京音乐《三皈赞》对旋律进行了加花而已。谱例如下：

谱例2：佛教京音乐《三皈赞》部分①



a、b、c句组成了第一段，旋律不断在核心动机的基础上发展，其中b句分为3个乐节，均在徵音上做停顿，为乐曲发展增添新的动力。a句的落音为商，b句的落音为徵，c句落音为商。作为呈示乐段展示其商调式属性。

① 《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》（下），第2110页。

d、d^1、e、f句为发展乐段，虽然再发展，但是基本素材还是使用了核心动机“2 5 3 2”以及“2 1 6”。调式发展为“徵—宫—角—徵”，旋律在此偏向为下属调性徵调式，具有前进的动力，同时旋律的发展并没有停顿的意思。节奏欢快，间奏变少，没有停顿。

在上述这两段之后，进入回旋发展阶段。回旋以c句变体为核心间插b、d句的变体。c^1与c^2句开始引入了新的旋律组合方式，但其骨干音以及节奏型保持了c句的因素，后半句与其完全一致。b^1、e^2、e^3句与b、e、e^1句相比旋律骨干相同，仅在细节上略有不同，e^1仅头部与e相同，其后转入尾声部分并运用了核心动机，最后落在商音上，再次强调了商调式的属性。

（3）例三：南高洛音乐会《三皈赞》

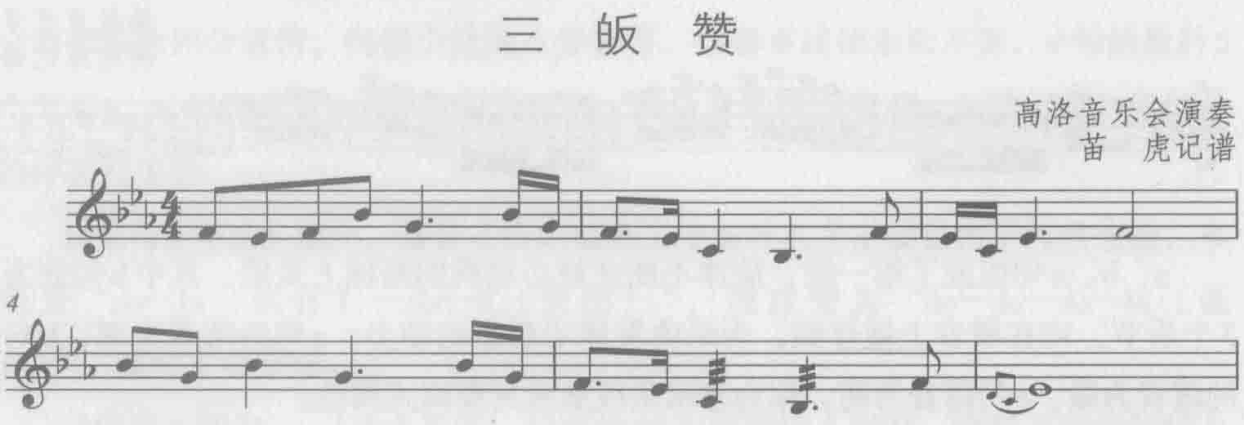
其乐曲结构如下：

旋律关系：	散序	a	b	c	c^1	c^2	尾声
小节数：	6	12	12	11	16	10	12
调关系：	宫	徵	商	商	角	商	商

南高洛音乐会的《三皈赞》似乎更为朴质一些，旋律加花少，但结构与逻辑十分清晰。主体为一段式结构，后伴随回旋。

与前面分析的两首乐曲一样，本曲的散序中也包含了核心动机，并在开篇体现，谱例如下。

谱例3：高洛音乐会《三皈赞》部分（来源于《高洛音乐会》）①



① 中共涞水县委宣传部、涞水县文体教育局编：《高洛音乐会》，北京：中国文联出版社，2007年，第109页。

a句呈示了核心旋律，落音在徵，旋法相对较为复杂，节奏较为平稳，有一些十六分音符的出现装饰旋律。b句开始渐快，旋律中仅仅出现了三个十六分音符，大部分为八分音符的平铺，旋律在a句的基础上继续发展，依然运用核心动机。b句落音为商音。c句继续发展，达到高潮，并在c句基础上不断变化发展，加入更多的核心动机素材，使气氛不断更加热烈，可以说c、c^1、c^2是为一体，这3句的落音分别为商、角、商，由于这3句间并没有明确的收束感，因此也是不断在强调商调式。最后的尾声起到了收束的作用。

（4）例四：承德笙曲独奏《三皈赞》

整首乐曲记谱较多偏音，因此笔者对此谱本做了上四度移调处理，并以此为依据进行调式分析。

其乐曲结构如下：

旋律关系：散序	a	a^1	a^2	a^3	a^4	尾声
小节数：	10	8	4	5	3	7
调关系：	角	角	商	羽	羽	商

这首曲目基本一气呵成，没有任何感觉停顿的地方，这大概与其是独奏曲目炫技目的有关。这首曲目所使用的旋律材料非常少，仅出现了一个乐句的材料，但是旋律却比上述3首均为复杂，这大概也跟其炫技性有关。其通过不断地紧缩材料使其动力感增加，使得整首乐曲非常欢快。同时在调关系上，这首曲目也通过远关系调的呈现，使动力感加强。整首乐曲为商调式。

散序部分后半部分展示了核心动机并提起全曲。a句开门见山地展示了核心动机，谱例如下：

谱例4：承德笙曲《三皈赞》部分（来源于《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》）①

三　皈　赞

承德笙曲
温　冰记谱

① 《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，1997年，第542页。

后面的各a句变体除了a^3、a^4以外均展示了核心动机。之后各变体不断紧缩，最后尾声出现了新的旋律，但核心旋律动机再一次出现，最后落在了调式主音上。

（5）小结

A. 相似的原因——调式、旋律关系、结构方式的内在统一

把以上分析的结构图列于此：

旋律关系：	散序	a	b	c	a^1	b^1	c^1	a^2	+	b^2	+	c^2
小节数：	59	16	14	18	16	14	22	15	+	14	+	16
调关系：	商	商	宫	商	商	宫	商	商		羽		商

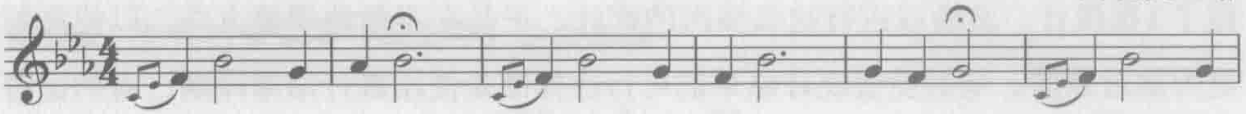
旋律关系：	散序	a	b	c	d	d^1	e	f	c^1	b^1	c^2	d^2	d^3	e^1
小节数：	7	8	8	8	6	6	8	8	8	8	8	6	6	13
落音：	羽	商	徵	商	徵	宫	角	徵	商	徵	商	徵	宫	商

旋律关系：	散序	a	b	c	c^1	c^2	尾声
小节数：	6	12	12	11	16	10	12
调关系：	宫	徵	商	商	角	商	商

旋律关系：	散序	a	a^1	a^2	a^3	a^4	尾声
小节数：		10	8	4	5	3	7
调关系：		角	角	商	羽	羽	商

从4个版本的结构图可以看出，虽然它们的结构规模相差很大，但是其回旋性质和调式都是相同的。同时，它们的核心动机也都在4首乐曲中重复出现。

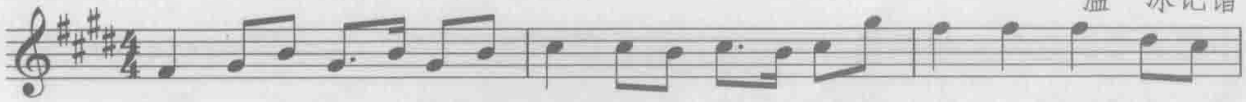
北窖村音乐会奏曲记谱
周晓爽记谱



佛教京音乐
胡志厚记谱

高洛音乐会演奏
苗　虎记谱

承德笙曲
温　冰记谱



B. 相异的原因——主题、局部发展手法、运用方式的差异

虽然各首《三皈赞》有着内在的相似性，然而在听觉效果上，如果不是对乐曲很熟悉，常常听不出是同一首曲牌。造成这种差异的原因很多，而且经过多年的发展很难全面而客观地指出其流传过程中的变异，就音乐本体而言，核心动机、发展手法与结构差异这三种因素是造成听觉相异性的主要方面。

（三）从乐曲活态中把握规律的尝试

除去北窖村音乐会还在活态传承的曲目以外，还有大量的只有谱本的曲目。这一部分曲目有很多都是历史悠久且现今在全国各地流传广泛的曲目。对这部分曲目笔者进行了翻译，一方面是试图还原曲目的原形，另一方面是试图与周边同名曲目进行比较以确定它们的关系。以往对于工尺谱的翻译均为骨干音的翻译，这样翻译出来的曲谱并不能够还原其本来的样态。因此笔者试图通过各种途径接近它们原本的样貌。为了达到这一目的，笔者不断调整自己的方法，做了很多尝试。

我们知道工尺谱只记载曲目的骨干音，但是在实际的口传心授中，每个谱字在骨干音的基础上都有可能具有自己的润腔以及衬字，这种润腔和衬字，在京音乐中被称为“阿口”。想要推测失传曲目的原貌，怎么样总结出北窖村音乐会“阿口”的规律，成为了最大的挑战。总结“阿口”规律，必然要借助目前音乐会众

所有的念谱进行记谱分析。因此笔者对已有的念谱记谱谱字润腔方式及衬字前后做了3次统计。之所以进行这么多次的统计，正是在不断地调整方式，以使译制更为贴近原谱。笔者衡量统计结果的可行性标准是使用统计结果译制已有的记谱曲目《醉太平》。下面就介绍下这个过程。

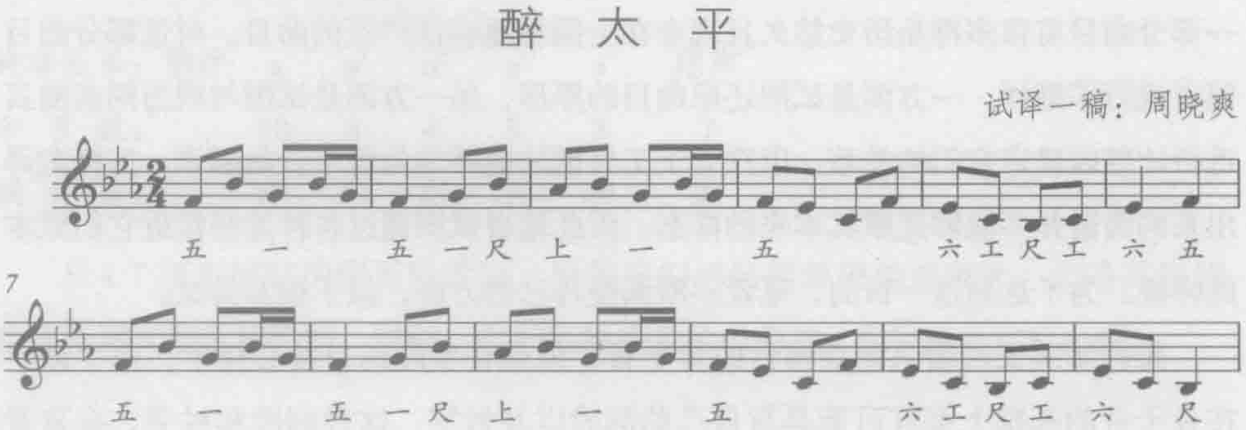
1. 第一次统计

统计《音乐曲儿本》所有81首乐曲念谱记谱的谱字走向。通过第一次统计，只能说帮助笔者了解了润腔和衬字的走向。在实际的翻译中，润腔的实际音高只能依靠猜测并没有实质性的帮助。本着求真的态度，笔者思索通过怎样的方式才能更精确地掌握润腔的使用方式。笔者此时还是按照第一次统计的思路继续细化统计方式，也就是将润腔走向具体到每一个旋律片段。实践出真知，统计的过程中笔者受到启发，想到将谱字润腔的前后谱字统计下来，在译谱的时候就有了可靠的参照标准，于是立刻推倒重来。这也就是下面的第二次统计。

2. 第二次统计

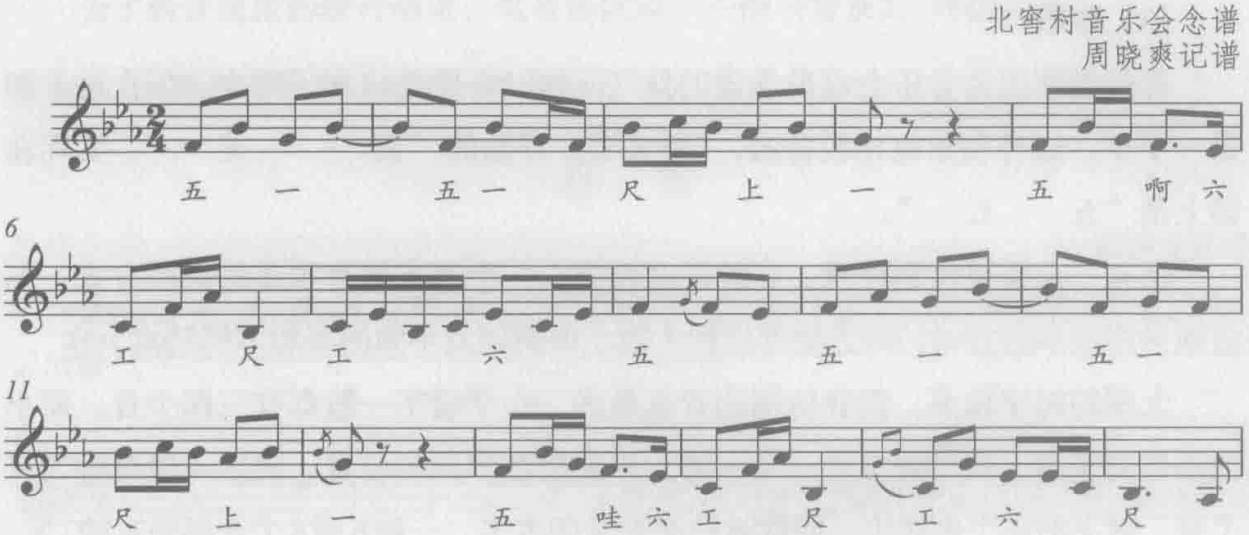
在这次统计中，笔者将上述润腔的具体音高和前后音都做了详细的统计。笔者根据统计出来的前后音间的谱字润腔，按照取次数多的润腔的原则，翻译了《醉太平》，只有将其与笔者记录的念谱记谱进行比较才能够发现问题，笔者比较了《醉太平》全曲。在此仅以前两句为例，译谱前两句如下：

谱例5：北窖村音乐会《醉太平》试译一稿



念谱记谱前两句如下：

谱例6：北窖村音乐会《醉太平》会众念谱



通过统计以后的译谱与念谱记谱的比较，发现了较大的问题。

（1）润腔方面

统计不够精确。上次虽然调整了统计方式，但反映到译谱方面依然并不精确，原因是衬字的部分并没有反映到统计中。于是又进行了一次统计，这次调整了以下几个方面：

A. 将以前的前后音中有衬字的全部调整为谱字。这样一来，润腔的部分就包括了衬字，更加精确，而且对前后音的联系也更科学。

B. 除了间插锣鼓的部分以外，忽略念谱记谱的分句休止。因为这一部分也是在原谱中体现不出来的。

总的来说，就是站在更加原谱的角度来分析统计这个润腔与衬字，力求统计结果能够对试译起到更科学、谨慎的效果，得到最为接近活态传承的结果。

（2）节奏方面

经过对记谱与原谱以及试译谱的对比以后，发现圆圈的符号应该并不是眼的记号。凡是表明圆圈的地方，似乎都是一个换气口，两个圆圈之间是一个小的乐节，而点则还是板的记号。

但并不是每一首曲子都同时拥有两种记号。《醉太平》就是只有小圆圈的标记。在有散板的曲目时，通常在散板处仅标明一种符号。直到上板才会有两种符号同时出现。但是先出现哪种符号并不确定。如《骂玉郎》就先出现了小圆圈符号，上板是出现了板的记号。《三皈赞》则恰好相反。

(3) 零散

有些谱字因为音乐会成员念谱的换气问题，好像是出现了两次。但在谱上却是一个字。这种现象也比较普遍，《醉太平》开始的“五 一 一 五 一”，实际在谱上是“五 一 五 一”。

还有一点需要特别注意，在统计过程中，一个谱字拥有很多的润腔方式，不应该只用最多的方式，因为要考虑到大曲、中曲以及小曲的润腔不同特点。

大曲的衬字最多，韵腔所用的音也最多，一个谱字一般都有三四个音。而小曲不但衬字少，大部分更是一字一音。中曲处在中间的位置，谱字一般对应二三个音，衬字的多少也居中。而散板的韵腔音则更多，一般6到8个音都是有的。

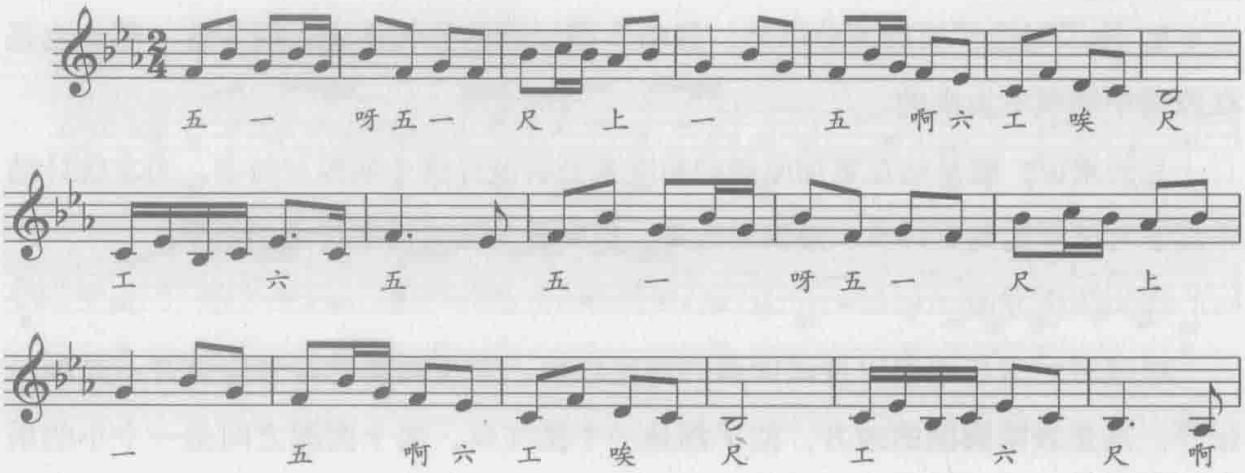
3. 第三次统计

吸收了第二次统计的教训，笔者重新调整了统计方法，仅用谱字作为前后音，而把衬字作为润腔的一部分进行统计。笔者根据这次的统计再次试译了《醉太平》，在此仅列前两句，译谱如下：

谱例7：北窖村音乐会《醉太平》试译二稿

醉 太 平

试译二稿：周晓爽



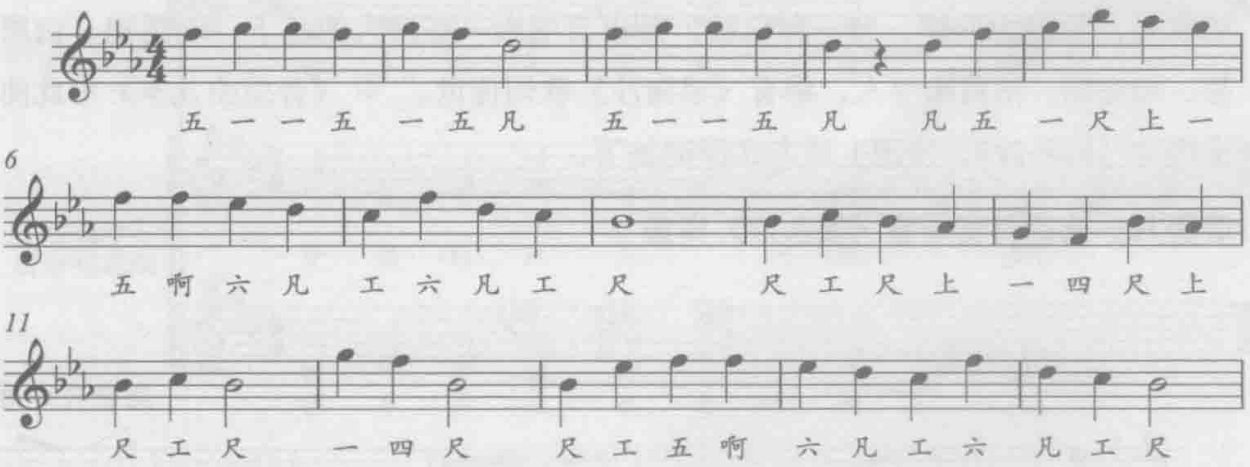
经过与念谱记谱的比较，发现这次的试译与其出入不大。出现错误的地方主要是润腔统计中出现的次数，只能通过后期检查再对照统计进行整改。另一方面，有些小的附点节奏，笔者也无法精确。无论如何，笔者依然不能保证将试译的原谱与记谱做到完全一致，只是尽可能地将其不断地精确，尽量贴近其原始状况。

为了验证这次的统计结果，笔者还试译了小曲《春景》，译谱如下：

谱例8：北窖村音乐会《春景》译谱

春　景

周晓爽译谱

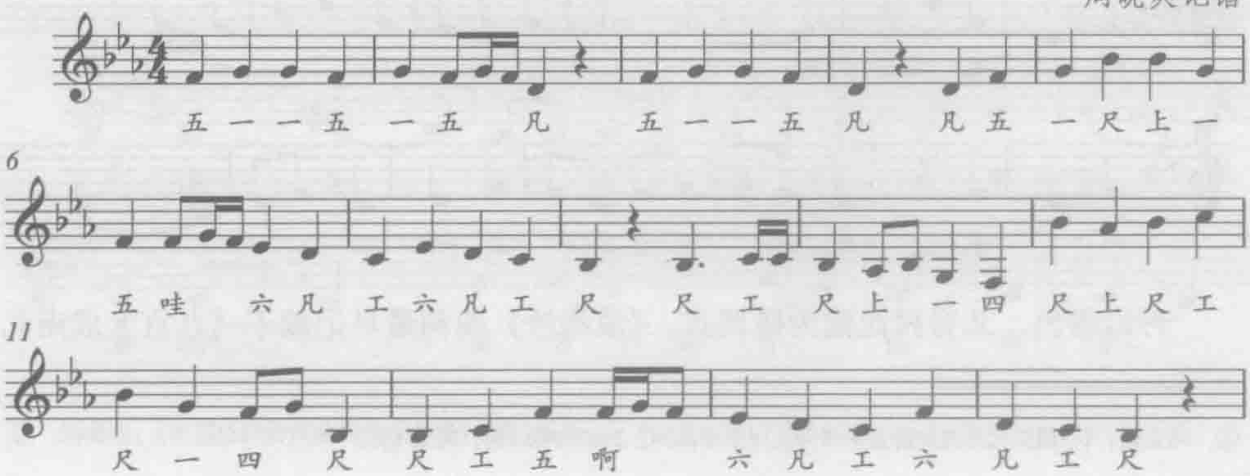


《春景》会众念谱记谱

谱例9：北窖村音乐会《春景》会众念谱

春　景

北窖村音乐会念谱
周晓爽记谱

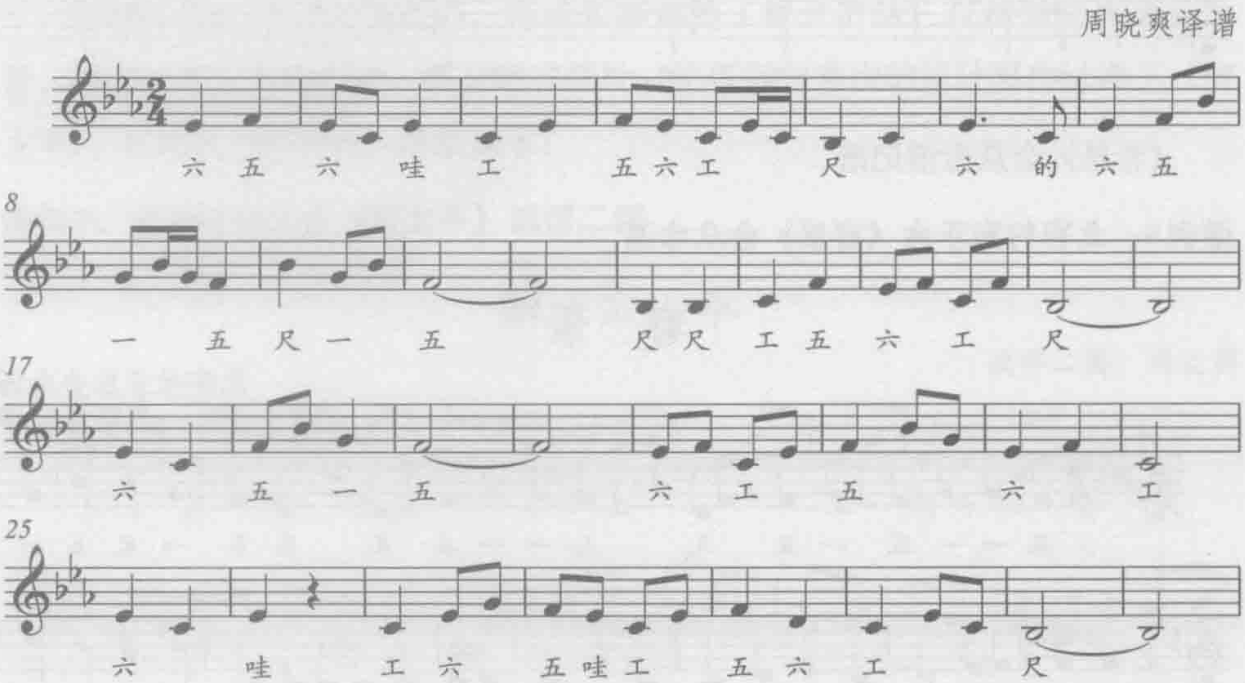


与念谱记谱比较来看，同样出入不大，但是在此凸显出来的问题是谱字的高低八度问题。在翻译中如何合理配置谱字的高低八度同样也是翻译中面对的一大问题。

这种方法是笔者经过了不断的摸索以后得出的一点经验。在有活态传承之地的工尺谱译谱中，可以参照笔者上述的方法，也就是总结前后谱字之间的谱字“阿口”走向，参考大、中、小曲的不同润腔规律以及上文提到的节奏规律，以出现次数多的现象为准，具体问题具体分析。虽然还是极不成熟，但也可算是一种新的尝试。

在总结了润腔规则以后，笔者试图用上述方式总结出来的经验翻译北窖村音乐会没有活态传承的曲目。笔者选择了流传很广的《浪淘沙》曲牌，“《浪淘沙》又名《浪淘沙令》《卖花声》《过龙门》等。关于《浪淘沙》的由来，一说是唐教坊曲名，后用为词牌。另一种说法，是出自中唐一些诗人的笔下，刘禹锡、白居易、司空图、皇甫松等人，都有《浪淘沙》歌词传世。”① 《音乐曲儿本》中此曲讹传为《郎头沙》，使用上述方式译谱如下：

谱例10：北窖村音乐会《浪头沙》译谱

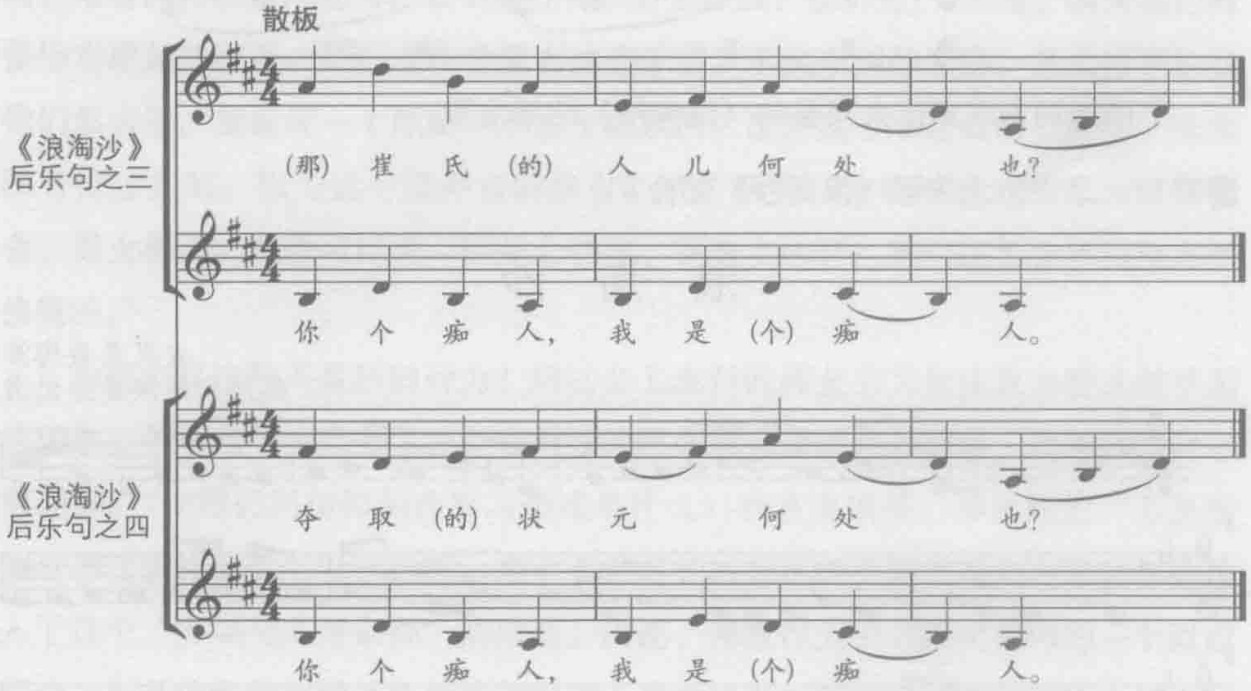


可以看出，北窖村此曲为徵调式。《浪淘沙》曲调最早记载于《九宫大成南北

① 冯光钰：《中国历代传统曲牌音乐考释》，《乐府新声》2007年第1期，第134页。

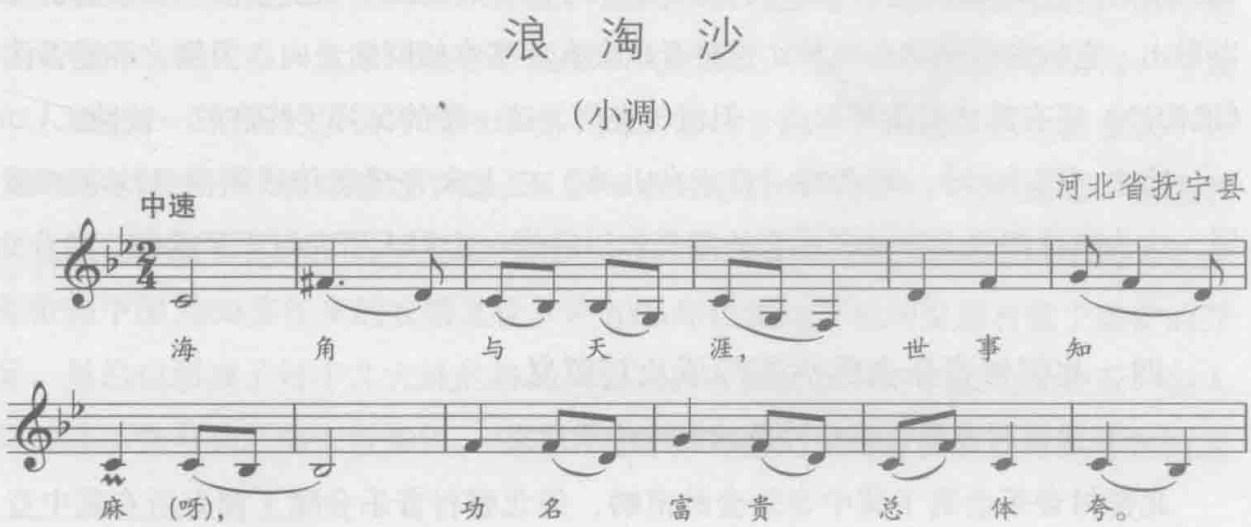
词宫谱》。《九宫大成》成于清代乾隆十一年（1746），迄今已270多年，共刊载了《浪淘沙》《浪淘沙令》等8首。其中第三、四两首为徵调式。在此附上这两首曲目的结束句。

谱例11：《浪淘沙》部分

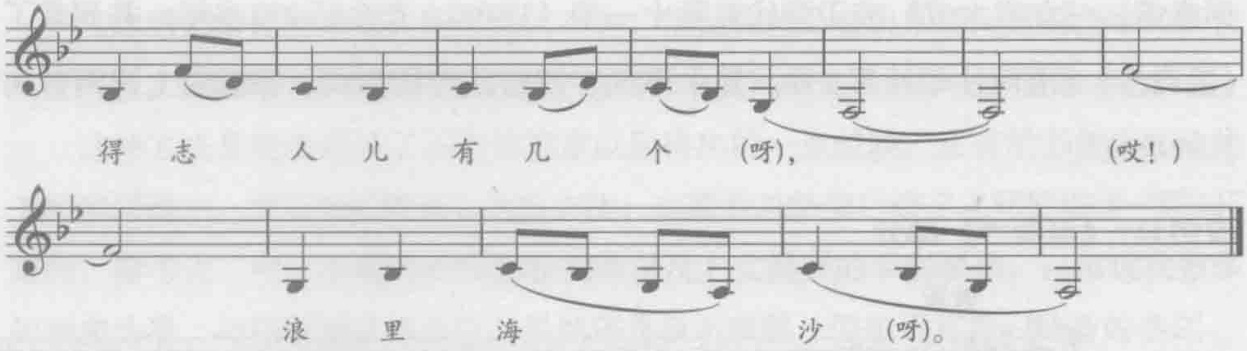


无独有偶，流传于河北冀东北抚宁县的小调《浪淘沙》同样为徵调式。

谱例12：《浪淘沙》①

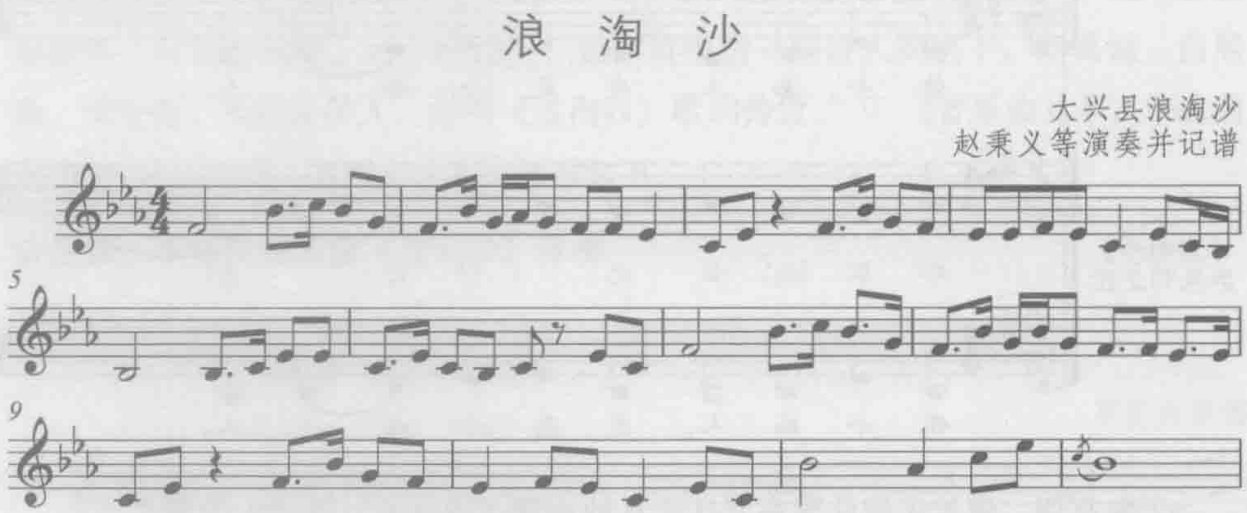


① 冯光钰：《中国历代传统曲牌音乐考释》，第136页。



下面谱例为北京市大兴县的《浪淘沙》结尾曲段。

谱例13：北京市大兴县《浪淘沙》部分①



通过与笔者试译的北窖村《郎头沙》比较可以见得骨干音基本相同，仅是大兴县《浪淘沙》更为复杂，可见两者是有着某种内在联系的。从上述所列几首曲目可以看出，它们的结尾部分均与北窖村音乐会有着基本相同的走向。当然，不能否认《浪淘沙》还有其他的曲调形式，但流传在河北这一带的保持了些许的一致性。

除去《郎头沙》，笔者将《音乐曲儿本》之上未有活态传承的曲目均尝试翻译，这为整体把握北窖村音乐会的意义和以后进一步深入研究打下了基础。

四、北窖村音乐会的活态传承及其意义

（一）北窖村音乐会的特性及功能性传承意义

北窖村音乐会属于冀中音乐会的范畴，但北窖村音乐会除了拥有所有冀中音

① 《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》（下），第2144页。

乐会的共性以外，还有其独特的个性。想要了解北窖村音乐会的特性，就要明白其生发的内在动力与内涵。

上文提到音乐会的一大特点就是坚持不盈利。这一点北窖村音乐会身上也能够显现出来。北窖村音乐会会首王大力多次提到音乐会是一件好事，是教人好的。笔者试探性地问他为什么不通过音乐会去挣钱，他讲道："不接。因为我们得保持它原始的东西。我们现在会里面这些乐器，不夹杂别的乐器，怎么传下来的我们怎么学。就保证一个原始，不去考虑别的。况且这个东西女的不能学，从来没有传过女的。因为这个敬神女的没有。从古至今，女的没有。不像现在这社会，男女都去。进香可以去，但是办佛事，哪有女的啊？咱们还是很严格地按照佛教的。"

为何会有这种不盈利的行为？用社会上流行的拜金主义价值观来看这似乎无法理解。但明白了音乐会是建立在深厚的民间信仰基础之上以后，这种行为就不难理解。"中国民间信仰的内容与形式是什么？回答应该是：多民族的'万灵崇拜'与'多神崇拜'。"① 这样一来，各种各样的神灵以及外来的各种宗教都被纳入了这个"万灵与多神崇拜"的体系。因此，佛教作为中国民间信仰的一个组成部分，与其他各种类神灵并列为被中国人当做可以左右他们精神生活的力量。这就可以解释，为何北窖村音乐会以佛教的名义又可以去祭祀龙神等神灵。

没有了民间信仰，音乐会也就失去了其生存的意义。现在北窖村音乐会的日渐衰落正是与当地民间信仰以及传统价值观的缺失息息相关。我国农村广泛存在着紧密的亲缘关系，它是由地缘、血缘和文化圈三个层面构成的网状结构。与城市人独立、小范围的生活习惯和环境不同，每一个农村人一出生就生活在这个巨大的网状结构中，遵守着这个圈子里多年来约定俗成的礼俗。正是地缘、血缘和文化圈三个层面保障了民间礼俗的诞生、发展和延续，而这种亲缘关系的维系正是依赖中国2000多年来的农耕文化。② 2006年以前北窖村的发展有赖于煤矿的开采。虽然也形成了村中几大姓的格局，似乎拥有普通乡村的亲缘地缘关系，但人口的流动性与移民的大量聚集，注定了北窖村自始即不拥有普通乡村那样强烈紧

① 乌丙安：《中国民间信仰》，长春：长春出版社，2014年，第1页。

② 参见项阳：《亲缘关系与音乐礼俗的继承》，第二届中非音乐对话国际学术研讨会论文，2007年8月。

密的人际关系。相对来讲，北窖村最大的村民凝合力为经济利益。因此才会产生煤窑兴则村兴，煤窑衰则村衰的现象。既然北窖村的亲缘关系并不若普通乡村那般紧密，其礼俗的式微也就显得比普通乡村更易。再加上地处京畿，改革开放后，城市文化就更加强烈地冲击着这本不坚固的礼俗，使得当地人的观念急剧改变。当2006年煤窑关闭之后巨大的经济落差使得村民人心惶惶，村民的流散使得音乐会等依附于传统民间信仰的村民文化组织涣散。上述种种导致了北窖村音乐会的难以为继。

北窖村音乐会的特性与其生存的环境息息相关，更加说明了其与民间信仰之间的联系。那么北窖村音乐会所依附的民间信仰又是什么呢？我们在第一章中提到，音乐会担负着与神灵沟通的职责，代表着全村对神灵的敬畏与重视。经过几次采访，笔者才对“公会”这一词语逐渐有了清晰的定位。音乐会并不仅仅是从属于老会，它还是老会行政管理手段的一个重要组成部分。王大力多次强调了音乐会的教化功能，“这东西它是教人好的，它不是教人坏的。”这种教化功能正是来源于民间信仰，虽然王大力本人在访谈中并不明确佛道为两种不同的宗教，同时涉及了佛道的多种概念形式，如其表述在“文革”前，音乐会演奏者都身穿道袍出会上事，却因为传自护国寺的和尚自认是佛教正统，不收女徒等。据王大力说：“原来这村有一和尚，他20世纪60年代上北京智化寺了。他在这村可待年头不少，此人放焰口，就是说一上桥他就念，不是说全上去，就是吹的上去。还得听着他念什么，我们才能吹什么。我们一吹他就唱。现在哪儿有啊。”笔者询问其是否知晓音乐会所传承曲目的最早来源，他给出了如下推测：“据听说哈，唐朝不是有取经的吗？有唐僧这么个人，四川人，实际上他们去了6个人。死了俩，路上病死了1个，到了3个，落在那里俩，最后他回来了。这东西是这么来的。这个实际上就是佛教、就是印度佛教。”种种现象证明，虽然并不正规使用某一种宗教的仪式，王大力却始终认为音乐会继承了佛教正统，代表着神灵教化、净化村民的意识、灵魂，保佑着整个村庄。音乐会的教化功能就对村落显得尤为重要——它是老会管理手段的一个重要组成部分。正是音乐会及其依附的民间信仰所拥有的教化功能，使得传统道德观念深深根植于乡民心中，规范着人们的行为。北窖村音乐会的教化功能是其表层的功能，从内涵来看，其担负着祈福保安、超度亡灵的作用。

虽然北窖村音乐会自认为继承了佛教正统，但其所祭拜的却并不是佛，而是龙神以及历史上北窖大庙的诸神。这也是普遍存在于中国乡村的一种现象，那就是多神崇拜。这种现象在龙神庙也能看到，一个主神为龙神的神庙，道士进驻，同时供佛像、观音等。现在北窖村的春节盘街，在历史上实际是对其村里大庙的祭祀。但其村的大庙破败已久，村里人也都不记得其过去的主神为何。其依附的主要民间信仰神灵缺失，也是致其衰落的原因。

在接触论题之初，由于煤窑在当地的决定性意义，笔者曾预设北窖村音乐会所依附的民间信仰正是窑神。北窖村历史上盛产煤矿为音乐会造就不同寻常的氛围背景。第一章提到北窖村历史上曾为京西重要的产煤基地。《北京煤炭史苑》中一篇关于房山运煤高线的文章提到了北窖村位于沱清线上，是整个线路中运载量第二大的站台。1930年，灾荒以及房山高线的建成使得产煤村里运送煤矿的劳力纷纷失去工作机会，难以糊口。这些难民因为生活难以为继，联合起来与高线公司谈判，最终逼迫高线公司开了粥厂救济周边的失业工人，这就是27村吃高线的事件，北窖村也在这个行列里。① 通过这个事件我们得知北窖村矿产丰富，在高线建成之前那里的人大多依靠煤业吃饭，一旦煤业的经济链有所变动，对于北窖及其周边地区的影响是巨大的，这种现象一直延续到了今天。经济基础决定上层建筑，北窖村音乐会的产生发展过程必然与煤矿的兴衰有着直接的联系。其为公会，经济支持来源于老会，也就是历史上的里甲。而老会的经济来源必然与煤矿有关，既然是依附于民间信仰，那么北窖村音乐会是否祭拜煤矿的保护神窑神呢？

“房山腊月十八祭窑神……是日在窑口祭祀，摆一张供桌、桌上供一头整猪，必须是纯黑色、个大、肉厚的，若窑主为回民，则供一整牛。开始后，众人上香、叩头、祷告，祈求窑神爷崔义保佑煤窑安全。之后燃放鞭炮，最后由窑主端一盘子灯花，下窑燃放。这一过程中，任何人不准堵窑口，忌讳女人与妻子坐月子的男人参与祭祀。” ② 这是京煤集团的退休职工在其著作中对房山祭煤窑的描述，其中并没有涉及有关音乐的部分。而在北窖村是否也是这样的祭祀过程，音乐会是否参与其中呢？笔者多次询问音乐会会首、会众以及普通北窖村民，他

① 潘惠楼：《北京煤炭史苑》，北京：煤炭工业出版社，1997年，第70—71页。
② 袁树森：《老北京的煤业》，北京：学苑出版社，2005年，第106—114页。

们给出的答案是，祭窑神与音乐会没有任何联系。王大力谈到祭煤窑，不无鄙夷地说："那是地下的，我们不管那个，我们管天上的。"上述两个方面的资料说明起码在口述史可以涉及的范围内，无论是北窖村还是周边地区，祭窑神的仪式均没有音乐及音乐会的参与。但即使是会首王大力也不能否认煤矿对音乐会的经济支持。

一般音乐会所祭祀的对象往往是事关自身经济命脉的行业神，那么北窖村音乐会真的与曾经作为当地经济支柱的煤炭业毫无联系吗？北窖村作为一个煤矿产地最为繁华的时期是明清及20世纪初民营小窑时期，1949年以来，北窖村的煤炭产业或收归国有或关闭，逐渐走上了衰退的道路，并且由于体制的改变，煤炭的产量已与村民的生活不再那样息息相关。上述情况以及破四旧等对民间信仰的破坏行为，使得煤炭的行业神——窑神，失去了其在北窖村祭拜的意义。而村里老人所能回忆的最早岁月也正是这一时期。因此，虽然村中众人否认北窖村音乐会与煤窑的关系，但笔者认为，在民间小窑众多的年代，北窖村民依靠煤炭吃饭者众多，而小煤窑的安全防范措施又极为落后，矿工人身安全堪忧。因此，北窖村音乐会在其煤窑兴盛时期应该不可能与祭窑神完全脱离关系。或许我们可以推测，北窖村的音乐会及其他会社以前的祭祀主神正是窑神。

历史上的北窖村音乐会祭祀主神由于史料的缺失，已经不得而知了。但从现在音乐会的状况可以看到民间信仰对音乐会这样的民间乐社的决定性意义。会首王大力表示："我们得保持他原始的东西。我们现在会里面这些乐器，不夹杂别的乐器，怎么传下来的我们怎么学。就保证一个原始，不去考虑别的。加东西等于坏了这个了。"话虽这样说，但他却指导在2010年春节盘街的过程中演奏了流行音乐。可见盘街时，由于民间信仰的缺失，其已经开始考虑娱人的因素。但这样的尝试也仅从2010年开始，并不是历史上惯有的行为。虽然他自称在庙会时绝不会演奏流行音乐，还是会原汁原味地演奏传统曲目，因其为龙神所演，从这一点也可以看出，"为神奏乐"的观念在无形中指导着北窖村音乐会的行为，保证着其传统曲目与历史上的一致性。

（二）音乐会的出会活动

明确了北窖村音乐会存在的内因，我们再来看北窖村音乐会当今可考的会社

活动。据老人说，北窖村音乐会历史上最多时每年有4个固定日子的活动，分别是农历大年初一的盘街出会、正月十五元宵节的灯花会、农历二月二的黑龙观龙神庙会龙抬头祭龙王以及七月十五中元节的坐乐演出。另外，每当村里有老人去世时，只要请音乐会，音乐会都会无偿相送。但现在音乐会保留的固定活动只剩下大年初一的盘街与二月二龙抬头祭龙王。祭龙王的活动还要由乡里组织才会前往，2010年与2011年的二月二由于时值两会期间不得举行集会活动，因此佛子庄乡政府没有组织庙会，北窖村音乐会也就没有前往。正月十五的灯花会在2006年时试图恢复，由于不慎出现了火灾，再加上村里窘迫的经济承担不起灯花会一次十几万的开销，因此灯花会的恢复也就被无限期搁浅了。

村里的活动出会前，由老会（村委会）下拜帖，拜帖写明出会日期，如正月初一至初三出会，请帖上写："拜请音乐会师傅们于正月初一、初二、初三出会，北窖村老会同拜。"每次出会均有请帖。笔者拜访过的几位音乐会成员家中均在显著位置将拜帖挂于墙上。

1. 大年初一盘街走会

大年初一的盘街走会，是祈祷新年风调雨顺的活动。根据房山文化干事刘小阳所撰写的资料显示，历史上的出会过程是这样的：出会日早晨七点钟，由一名狮子会会员边沿街走边打锣，称"叫齐锣"，是通知四档会的会员到村里的大庙集中，准备出会。四档会的会员都到齐后，全体会员在大庙场内站成两排等候，老会（也就是村长）手挥方形蓝色令字旗，四会的会头也手持本会的方形蓝色令字旗，旗上写着狮子会、吵子会、大鼓会、音乐会的会名。另外狮子会特有一面长方形大旗称韦驮旗，旗上画有一条神龙。

此时，由老会在庙正殿前祭拜：上香，行三拜、九叩大礼。接着狮子会会头行礼：上香、三拜、九叩。然后是吵子会、大鼓会、音乐会会头依次行礼，仪式相同。礼毕焚烧黄纸。老会讲话："各位师傅们，大家春节好！（手持令字蓝旗给大家拱手作揖）给大家拜年了！为了今年风调雨顺平平安安，为给新年增添喜悦气氛，我们这四档会今天盘街，请大家注意安全，把节目表演好，让我们村的村民都高兴起来，现在我宣布走会开始！"随着话音结束，四会的几十面锣鼓同时敲响，几十面彩旗迎风飘扬。出会时，附近十里八乡的村民都赶来瞧会，人山人海。

在老会的带领下，最先出演的是狮子会的黄狮、青狮，老会举着蓝色令旗边挥舞边作揖，向乡亲们问好；黄狮、青狮在各会队伍中间穿行表演，称调会，也称调整队形，在会头蓝旗的指挥下，黄狮、青狮不住点头，以示向参加出会的会员拜年了。

调会毕，正式起会，狮子会的大锣敲响，称鸣锣开道，四档会排成长龙，气势恢宏。

音乐会在出会时排在第四位，前有狮子会、吵子会、大鼓会。出会又称盘街，盘街时，本村民俗：村民们在走会的街中心摆膳桌，膳桌为一张八仙桌，桌四周摆板凳，桌上摆三样点心、旱烟、一壶茶、几只茶杯。摆膳桌其寓意为一敬天地，祈求上天降福，保佑五谷丰登；二是敬过路的神灵，祈求神灵保佑村民平安吉祥；三是敬会，敬会的目的是让四会献会，献会是四档花会要在膳桌前表演节目，膳桌最多时达十余桌。

走会的会员们在膳桌旁坐下，喝茶、吸烟，但不吃点心，因为三样点心是敬神的。

休息后开始献会。献会时，先由狮子会表演，称撂会，然后依次为吵子会、大鼓会、音乐会表演，四会一般共表演40分钟。

献会时，音乐会全体会员围桌而坐，鼓手坐上方，管子手与鼓手对坐。先打鼓，后吹曲。先打鼓是因为音乐会是本村古老的花会，且是全村的“公会”，据说大鼓又称和平鼓，打的每一声鼓都是一句祝福的福音，祝福全年风调雨顺，祝福全村百姓平平安安。演奏时，长箫深沉幽咽，短笛超拔洪亮，银锣绵润清纯。激越处噌噌吰吰，舒缓处缠绵舒缓，令人陶醉而心驰。①

笔者从2009年6月至2010年底，共5次前往北窖村、1次前往佛子庄乡龙神庙进行调查。关于春节出会的仪式过程，音乐会老人王庆怀、高长明、吕庆仁也给我们进行了描述，大体与上述情况相同。但老人们都说现在这几个会都衰败了，以前的时候一个会就几十人，场面十分壮观、庄严和热闹。两道会众的中间是神走的地方，任何人都不能够踏入。现在四个会的集合、请神、接会都变成了在大队操场进行，而20世纪50年代之前的路线比较长，因为现在上窖已经没有人居

① 刘小阳编：《房山区申请北京市非物质文化遗产北窖村花会项目申报资料》，2009年，内部资料。

住。据说在以前的路线上是要祭拜山神和水神的，但现在已经略去。所谓的山神只是一块石头，水神也只是一潭小水池。会首王大力说以前摆桌子的多，初一盘街都要到大半夜，现在少了，一般四五个钟头也就够了。收会时依然是老会带领会首送神。

2010年2月14日，也就是农历的大年初一，笔者跟随记录了北窖村音乐会盘街。当天的天气比较寒冷，天阴同时有风，天气条件十分不理想。早上九时左右，随着“叫齐锣”的响起，四个会的会众逐渐聚集到了村委会操场上了。这四档花会成员均身着统一的传统对襟服装，但每个会的服装颜色均不相同。狮子会身穿黄色间蓝色服装，吵子会穿红色服装，大鼓会穿黄色服装，音乐会穿蓝色服装。

十点正式起会，仪式过程与上述基本一致。但在仪式过程中，有几个摄影爱好者对出会的过程进行拍摄。显然他们对仪式并不了解，堂而皇之地进入两道中间的空道，也就是会众们所说的神灵走的地方进行拍摄，也并没有人进行阻止。这些人可能带来的宣传效果以及背后的利益也许造成了这样的纵容，可见某些古老的仪式在不自觉中也在慢慢地改变着性质。

从四个会的精神面貌来看，狮子会由于刚刚评上“北京市非物质文化遗产”而显得耀武扬威，而吵子会、大鼓会则十分的整齐肃穆，尤其是大鼓会，可以说是非常整齐。反观音乐会则是显得有些杂乱，甚至有一些程序都有出错的地方，而表演的又大多是会首王大力自己改编的现代曲目，如《十五的月亮》等。这些现代曲目由于没有好的编配和不熟练，演得极为生涩，甚至出现了某些旋律错误的地方。上次访问时，王大力师傅提到他正在考虑音乐会的发展，并且选择了演奏现代曲目这一方向。

与笔者调查不同的是，四个会盘街时在过桥的地方，狮子会都会进行表演，做出各种动作。不知道是否天气寒冷，来看盘街的村里人并不多，只是在盘街进行到自家门口附近时，人们会出来看一下，并没有什么人跟着走。盘街显然并不是一件轻松的事情，各个会都有些年轻人，但从他们的言谈中看，凑热闹的性质更多。一个大鼓会的孩子对另一个孩子讲，他原本是打镲的，但因为天太冷就要求改打旗了，但还是很冷，不太想走。另外，在我准备离开，到王大力师傅家道别时，王大力的夫人也提到他们15岁的儿子在去年跟着走了一圈以后今年说什么

也不去了。

下午一点左右盘街完毕，四档会回到大队操场，老会再次上香，盘街仪式正式结束，会众也就散去了。从笔者查阅文献得到的、听到的以及亲眼所见，可以见得，随着时间的推移，春节盘街走会的范围越来越小，参与者（各会会员、摆桌请会者以及围观人员）越来越少。随着2012年北窖村整体搬迁，村民们也都住进了交通更为便捷的楼房，离开了村子，盘街活动再也没有举办过。

2. 二月二龙神庙会

图6：房山佛子庄乡龙神庙（周晓爽摄）

房山的二月二龙神庙会是依托着佛子庄乡黑龙关龙神庙形成的。建于元朝至正十四年（1354）的龙神庙，距今有约660年的历史，传说求雨非常灵验。清雍正帝御笔赐匾“甘泽普应”；乾隆帝赐联“御四海济苍生功能配社，驾六龙享庶物德可参天”。按当地的习俗，每年阴历二月初二，都要在龙神庙举办庙会，附近乡镇村庄的数万名百姓都要来这里为龙神烧香，以此感谢龙王保佑风调雨顺。《明实录》中记载了明朝祭拜房山龙潭。而这龙潭的位置正是龙神庙所在地。《明英宗睿皇帝实录卷之五》载：“癸酉，遣官祭山川、城隍及房山县龙潭等神。时天久不雨，房山民言其县北七十里有龙潭沥。宋元以来，祷雨辄应，故遣官祭之。”① 通过这条史料也可以看出，此地拥有悠久历史，同时也是历代官府祭祀之地。

笔者于2009年夏季初次接触北窖村音乐会，而2010年及2011年由于农历二月二正值两会期间，政府明令禁止大型集会，于是乡政府并没有组织庙会，仅有

① ［明］陈文等：《明英宗实录》卷五，台北：中央研究院历史语言研究所，1966年，第97页。

龙神庙现任道长刘至诚自己组织的道教仪式，北窖村音乐会及其他社会并没有参与庙会。最近一次北窖村音乐会二月二出会为2008年，为乡政府组织。这年的庙会非常盛大，“今年，佛子庄乡举办的第二届民俗花会是和龙神庙会一起举办的。2008年的酬龙节活动，和往年不同，早在半个月前，佛子庄乡政府就开始策划这项活动，为了把庙会办得更热闹，今年的庙会活动，不但有乡内东班各庄的叉会和号称音乐活化石的佛子庄乡的银音会的乐手们等12档民间花会的表演，还特意聘请了京城的著名叫卖大王臧鸿作主持，天桥老艺人宝三的第三代传人‘付氏中幡表演艺术团’以及丰台‘聚义同善’的小车会、朝阳区‘众友同乐’舞狮队参加了表演。为把庙会办得更好，佛子庄乡政府还邀请了河北梆子剧团，演唱精彩的《窦娥冤》《大登殿》等传统剧目。”① 上文中号称音乐活化石的佛子庄乡银音会即为北窖村、庞各庄、上瑛水音乐会。

音乐会首王大力介绍说以往的龙神庙会只有12道会，并没有其他的活动。这12道会分别是北窖村、庞各庄村、上瑛水村的四档会，均为音乐会、大鼓会、狮子会、吵子会。其余两村的音乐会均学艺自北窖村音乐会。虽然王大力说二月二庙会为音乐会出会的每年必行活动，但高长明老人及吕庆仁老人对此都有着不同的说法。高长明老人说无论是1949年前后，去不去龙神庙会完全看乡里组织不组织，并不是每年都去，不给报酬，但管饭。而80年代入会的吕庆仁老人则说只去过一次龙神庙会，当然，这里有吕老身体原因，但从这个几率还是可以看出，音乐会并非每年前往。

3. 葬礼仪式用乐

北窖村音乐会会为音乐会会员家人送灵，有时村民来请，也会为村民葬礼服务。这种活动也是义务进行。据吕庆仁老人说，已有3年音乐会未为葬礼出会。会首王大力对此的解释为音乐会会员众多，现在外出打工者众多，已无法凑齐人员。但是我们知道，葬礼作为传统中国礼仪的一种，都有着礼乐相须以为用的特性，如果没有音乐会奏乐，北窖村当地的葬礼又是怎样进行的呢？笔者对吕庆仁老人提出了这个问题，他用一种很无奈的口气说道：“那能怎么办，拉出去埋了

① 首都之窗——北京市政务门户网站，网址：http：//www.beijing.gov.cn/zfzx/qxrd/fsq/t936615.htm，登录时间：2008年3月10日。

呗。”当我提出他地葬礼均用乐这一事实，为何北窖村不太用乐，他对我说：“按理说是要用乐，但现在一个是此地没有钱啊，人们经济上不宽裕。而且现在也不像以前了，人们都不在乎了。按说那么着（用乐）才正式点。”

这样的状况似乎与经济情况有关，但追根究底还是因为民间信仰的缺失。另一方面也与北窖村音乐会的义务性质有关系。这一点笔者采访的每一个人都提到了，只要村里人请，他们人齐全的话就会应。得到的报酬也无非是一点烟和几十块钱的维修乐器的钱。这样，音乐会成员没有积极性也是必然的。据会首王大力说：“本会成员家里要是死了人，我们就给他送到陵上；要是村里有人请，我们就给他送到村口就算完了。”

4. 中元节出会及元宵节灯花会

这两种会已多年未出，尤其是中元节出会，就连已70多岁高龄的高长明老人也未曾见过，也就是说起码有60多年没有进行了。80多岁的吕庆仁老人及王庆怀老人对笔者提起了农历七月十五中元节音乐会的活动。吕老对笔者说：“最早的时候，七月十五音乐会就在大庙的西炕上奏一宿。”中元节为鬼节，因此音乐会此时的奏乐应为超度亡灵。

元宵节灯花会在“文革”时期之前还在举行，会首王大力提到2009年北窖村村委会试图恢复这一传统，但是纸扎的花灯引起了火灾。另外，灯花会的巨大投入也使得其恢复遥遥无期。

从上述北窖村音乐会活动的历史发展来看，破四旧时期民间信仰的缺失以及环境放松后经济的窘迫无疑是北窖村音乐会不能得以良好发展，甚至每况愈下的两个重要原因。

（三）北窖村音乐会用乐与历史上鼓吹乐的接通与意义

北窖村音乐会用乐为鼓吹乐的笙管乐队形式。鼓吹乐始于西域胡乐的传入，汉朝开始用于军乐，最初使用鼓、钲、箫、笳等乐器。其不同于传统华乐的乐队组合被称为“胡汉杂陈”。汉魏以后，鼓吹乐渐渐开始进入除吉礼用乐以外的凶嘉军宾以及卤簿用乐。直到唐代才成立了管理鼓吹乐的机构——鼓吹署。鼓吹署与太乐署同属太常寺，太乐署掌管吉礼，用雅乐，也就是金石之乐；鼓吹署则掌管凶嘉军宾及卤簿之礼，乐用鼓吹。鼓吹乐的早期形式是以笙管乐组合为标志的。

金元时期唢呐的传入打破了以笙篥为主奏乐器的乐队组合，与笙篥（管子）一起承担了鼓吹乐主奏乐器的职责，形成了以此两种乐器为主的多种组合。有时唢呐主奏，有时管子主奏，有时两种乐器并用，但这两种乐器并不具有性质上的区别。在之后发展中，唢呐由于其音量与形制上的优势，逐渐成为了鼓吹乐的主流。但笙管组合保存了最为古老的鼓吹乐样态。宋时“本品鼓吹”的出现，使得鼓吹乐具有了标志身份的作用，更进一步促进了鼓吹乐的传播，使得鼓吹乐成为了宫廷到地方上下相通的国家礼乐主要形式。

何为本品鼓吹？“卤簿之礼，是为宫廷皇室和各部衙门高官出行时的仪仗之用，在其中有专门的卤簿乐。卤簿乐由太常寺中的鼓吹署承担，高官显贵依制有自己的本品鼓吹。”① 由此看出，本品鼓吹是卤簿乐的一个组成部分，《大唐开元礼》只记载四品以上官员的卤簿，但后世四品以下官员也依制拥有吹鼓手，如县级官员即拥有6名吹鼓手。卤簿乐为礼乐，其最为重要的性质是一种功能性用乐，而并非审美性用乐。本品鼓吹正如先秦时期的编钟编磬一样，象征身分地位，可以说本品鼓吹所使用的乐器不仅仅是乐器，同时也是礼器。明代王磐《朝天子·咏喇叭》载：“喇叭，锁那，曲儿小腔儿大。官船来往乱如麻，全仗您抬声价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假？眼见地吹翻了这家，吹伤了那家，只吹得水尽鹅飞罢！”可见唢呐——也就是鼓吹乐的代名词的背后有着怎样的内涵。这样的一种性质，使得鼓吹乐的地位大增。本品鼓吹以及地方官员拥有吹鼓手的出现，也是地方官府用乐普遍性的一个佐证。明清以来，鼓吹乐因其特殊地位被世俗大众接衍，下移到民间。顾炎武在《日知录》中对这种现象有绝妙的解释：“鼓吹，本军乐也。非统军之官不用。今则文官用之，士庶用之，僧道用之，鼓吹乐，遍及国中。”②

而使用和继承鼓吹乐的正是乐户这一群体。乐户遍及各地，为各官府提供礼乐与俗乐服务。③ 可以看到，历史上鼓吹乐处于一个由官属乐人掌握的官方礼乐的严格范围之内，因良民不得以奏乐为生，祭祀又被国家掌握，并不能被民间使

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期，第8页。

② ［明］顾炎武：《日知录集释》卷五，黄汝成集释，长沙：岳麓书社，1994年，第168—169页。

③ 《演繁露》：“后魏永熙（532—534）中，诸州镇各给鼓吹人，多少各以大小等级为差。诸王为州皆给鼓吹，其等以赤青黑色为次。中州刺史及诸镇戍皆给之。”［宋］程大昌：《演繁露》卷六，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第10页。

用。如果说由乐户后人组成的音乐班社继承历史上的鼓吹乐还在情理之中的话，音乐会这样全由业余人员组成的民间音乐组织能够演奏鼓吹乐似乎显得名不正言不顺。那么鼓吹乐是怎样传到他们手里的呢？

在上文中，笔者梳理了佛教音声在中国的发展，提到了佛教使用俗乐曲牌这一现象。而到了明永乐时期，佛教仪式已经极其普遍，对民众产生了极大的影响。由于国家礼仪用乐均由官署乐人承载，普通民众难以掌握、效仿，所以成套、完善的佛教仪式及其用乐就成为了民众供奉民间信仰时的效仿对象。这一点，我们从北窖村音乐会的来源就可以看出。佛教音声对于民间礼俗的上行下效，尤其是对于冀中音乐会的出现是有着极其重要的意义的。

那么为什么永乐钦赐歌曲是声乐形式，而北窖村音乐会以及大量现存的佛教音声形式却是器乐形式鼓吹乐呢？在永乐歌曲诞生之前，佛教就由于适应环境的原因开始使用俗乐，① 但当时南北曲牌的歌词世俗痕迹浓重，这种世俗内容是无论如何也不能被僧尼所接受的。此外，佛教音声形式要与佛教仪式仪轨相结合为之，许多仪式场合也不便于使用声乐形式。② 因此，填写佛教用语以及器乐化成为了寺院使用俗乐的途径，可见俗曲的器乐化是一个早已有之的现象。而鼓吹乐作为官员的卤簿用乐，被赋予了一种庄重高贵的代表性涵义。因此，佛曲器乐化采用鼓吹乐形式可以理解，并且是当时一种出于严肃性的选择。

如果说北窖村音乐会的超度仪式，也就是凶礼仪式是从佛道的超度仪式和用乐效仿得来，那么他们所使用的祭祀仪式，也就是吉礼仪式与用乐又是从何效仿而来才会有那样一致的形式呢？

这就要分两个层面来进行探讨，首先是制度层面。虽然现在音乐会所承载的音乐并非主流，似乎是民间音乐，但是它们却并不是简单的民间音乐，而是承载了历史上的国家礼仪及其用乐。民间信仰的广泛存在使得民间对于吉礼祭祀有着需求，而国家所祭祀的范围又不足以涵盖这些民间信仰，使得民间自发形成了一些专门侍奉这些不在国家祭祀范围内神灵的组织。在这些人心目中，他们所祭祀的神灵地位是不低于国家祭祀神的。那么，对于这些神灵的供养，自然也就不能

① 参见项阳：《关于音声供养和音声法事》，《中国音乐》2006年第4期，第10页。
② 参见项阳：《关于佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》，《天津音乐学院学报》2009年第1期，第1—6页。

少于国家祭祀。于是，这些民间会社开始模仿国家祭祀的仪式过程，国为民用。而乐与礼又紧密不可分割，于是这些民间会社自然不会忘记学习这些礼乐。那么这一时期能够让位于乡村一级老百姓看到的吉礼又有什么呢？那就是小祀中的一部分仪式。

小祀属于吉礼的范围，上文提到一般情况下吉礼用乐为雅乐，也就是华夏正声乐队组合。《太常续考》记载了小祀的祭祀范围："小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。"① 到了清朝，群祀，也就是小祀的范围进一步扩大，《钦定大清会典则例》中提到"先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙；炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠、昭忠祠、双忠祠、定南武壮王孔有德、果毅公谥宏毅额宜都、果毅公谥恪僖遏必隆、大学士忠达公谥文襄图海、定南将军承恩公谥勤襄佟图赖、安北将军承恩公谥忠勇佟国纲、内大臣承恩公谥端纯佟国维、内大臣承恩公谥恪僖哈什屯、尚书承恩公谥敏果米思翰、承恩公谥庄慤李荣保等祠为群祀"。② 从这两条材料可以看出，都城隍、先医、司火乃至窑神等国家小祀祭祀范围内的神灵恰恰广泛分布于各地方，形成了严密的网状结构。这些就是老百姓所能见到的吉礼了。根据《太常续考》的记载，这些小祀的祭祀用乐均乐用教坊，而教坊我们知道是担当俗乐的机构，早在宋朝时期教坊就已经承担了一部分礼乐职能，教坊大乐的形成即为此标志，而教坊大乐正是使用鼓吹乐的形式。③

小祀乐用教坊与永乐钦赐歌曲均为明朝之事。而北窖村音乐会的历史也似乎可以追溯到明代。它们之间又有什么联系呢？元朝规定除去乐户以外的良家子弟，是不得用乐的。④ 明代取消了这一规定，又规定了许多遍布于各地的小祀种类，使得这些想要照搬国家吉礼的民间会社有了模仿的条件。但仪式易学，却没有专人给他们奏乐。

---

① ［明］《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》，第7页。
② 《清会典》，文渊阁《四库全书》本。
③ 参见项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上、下），《南京艺术学院学报》2010年第3期、第4期。
④ "本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市户，若有不务本业，习学散乐，搬演词话人等，并行禁约"。《元典章》卷五七，光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。

向何人习乐，成为了这类民间会社面临的一大重要问题。掌握礼乐的有两类人，一是府县教坊里的乐户；由于小祀乐用教坊，所以原本习演俗乐鼓吹的乐户同时成为了吉礼祭祀的参与者，而原本用于俗乐和卤簿的乐曲也成为了吉礼用乐。二是佛寺道观中的僧人道士，经过了永乐钦赐歌曲，俗乐被填以佛道信仰的唱词赐予佛道。并且在赐曲的过程中，仅标明曲牌名而未写曲谱，负责教乐的人在一地所能留教的时间很短，而钦赐歌曲有2000余首，不可能在这一短短时段内全部教会。因此可见，永乐钦赐歌曲所使用的曲牌必是僧道本就熟知或当地有人掌握的。而能够掌握这些俗乐曲牌的人会是谁呢？必然是府县教坊里承载40大曲、3000小令的乐籍中人。这样，两种仪式两种来源的用乐有了重合，归根结底，老百姓能够看到的仪式用乐均为府县教坊掌握的俗乐鼓吹。因此，民间会社想要习礼乐，只能跟府县教坊乐人或僧道学习。既然如此，为何音乐会大多最早是从僧道习得？笔者猜想，一方面乐籍中人身分极其低贱，尤其是女乐更为青楼中人，正派人不屑于接触，相对来说，佛道的身分就要高贵正统得多；另一方面，府县教坊承担小祀用乐的乐人一般居于州府或县衙，而音乐会社多隶属于乡村，佛道云游四方，居于乡村寺庙的也不在少数。因此，从地理上来讲，村民也更易接触僧道。

总的来说，民间礼俗用乐对国家礼乐的接衍来源于三个层面。一是俗曲填词赐予佛道，后经过器乐化传于民间；二是小祀乐用教坊对民间礼俗用乐的影响；三是卤簿用乐的品级制度使得鼓吹乐这种形式因其所代表的阶级而显尊贵并为民间效仿。从上文对音乐会的定义可以看出，他们主要掌握两种仪式：一是祭祀自己信仰神的吉礼；二是超度亡人的凶礼。吉礼为国家礼仪，民众可见的小祀，乐用教坊；凶礼为佛道掌握，成为了他们为生的一种方式。民间会社缘起动力为祭祀当地的民间信仰神，但他们并不能将上述两种礼仪分开并意识到它们为两种性质。这两种仪式使用来源相同的乐曲，使得民间会社一旦掌握了这些乐曲，必然同时承担在乡村中常为使用的两种仪式，北窖村音乐会也是如此。

明白了这些音乐会成立的共同心理以及模仿模板的一致性，就可以理解为何他们之间存在如此之多的共同点，也可以明白音乐会这种形式在整个传统音乐网络中是处于怎样的地位。他们与乐户所承载的传统音乐文化主流内容一致，与僧

道一样成为了承载传统礼仪用乐的一群非主流人群。由于乐籍中人、佛道、音乐会中人所使用的用乐场合相仿，曲目均为乐籍中人传播，所以他们所承载的音乐从本质上来讲并无不同。只是佛道与音乐会社因其用途的单一性及严肃性使其承载音乐多年来保持不变的性质。上述的这些特性我们都可以从北窖村音乐会身上找到。因此，北窖村音乐会身上所体现出来的，并不仅仅是一个个案的意义，而是我们当代音乐学者可以窥视传统音乐文化大网的一个独特的角度。

小 结

本文题为《房山区北窖村音乐会曲谱及其活态传承研究》，写作围绕着北窖村音乐会传谱《音乐曲儿本》曲目来源、本体分析及其背后的意义展开，但北窖村音乐会承担着活态传承曲谱的重任，因此音乐会保持乐曲不变传承的动力也是本文探讨的重点。

通过回溯《音乐曲儿本》曲目来源并接通历史，笔者力图还原民间接衍国家礼仪及其用乐的过程。北窖村音乐会所传承的曲目习于佛教用乐在今天仍以佛教用乐自居。但回溯其曲目来源，可以发现其部分在历史上曾为教坊俗乐曲牌，经过明朝俗乐赐予佛道以及小祀乐用教坊司的过程，这部分曲牌逐步成为礼仪甚至吉礼用乐，并且采用鼓吹乐的形式。由于国家礼仪用乐具有一致性，因此《音乐曲儿本》与多地音乐会及佛道用乐的曲目有大量相同。笔者通过《三皈赞》《郎头沙》《醉太平》《春景》等个案分析看出了这些不同地方的同名曲目具有着内在的一致性，同为中国传统音乐大网中一个重要的组成部分，积淀了历史上官方的礼仪用乐。此外，借助于音乐会活态传承对谱本中未传或称失传之曲目的“阿口”翻译探索，也是本文的有益尝试，虽然研究方法以及认识上还有待继续深入，但这样做可说为接近乐曲的历史原貌提供了一种可行的途径。

北窖村音乐会当下人员不整，已不能正常参与民间礼俗活动，春节盘街与庙会也仅勉强维持，曲目失传众多，发展现状堪忧。北窖村音乐会具有冀中音乐会的共性，即成员非职业乐人，以民间信仰为依托，同时服务于吉礼与凶礼两种形式，传承规范严谨，多年保持不变，以公会的性质敬神，所以这“乐”能够传承到当下。北窖村音乐会如今的困境是由于民间信仰缺失以及煤炭采空区经济迅速

衰退所造成。

本文虽然是对北窖村音乐会及其传谱《音乐曲儿本》的个案论述，但并不仅仅着眼于此个案本身，而是试图通过对这一个案的描述，对整个冀中音乐会的产生发展缘由进行分析探究。

（原载于项阳主编《理念·视角·方法：中国音乐文化史研究》，北京：文化艺术出版社，2017年）

音乐本体中心特征一致性的背后意义

——河北音乐会与西安鼓乐社的比较研究

孙茂利①

一、“音乐本体中心特征”概念界定

“音乐本体”是音乐学重要的研究内容之一。在传统音乐研究中，黄翔鹏先生认为其可以归结为“律、调、谱、器”四个方面。黄先生引入“形态学”的概念，突出了“民族音乐的律制研究、乐器研究和民族的基本乐理规律研究”在“音乐本体”研究中的地位，以及把它们划归“历史理论和现存传统音乐的应用理论”两方面研究的角度。② 黄先生对于“音乐本体”的理解与研究角度的提出，侧重于音乐技术理论层面。“律、调、谱、器”虽然表现形态各异，但却是紧密联系的整体。陈克秀认为：“‘器、谱、律、调’乃综合之学，难分你我。”③ 李来璋也提出，对一个“乐种”乐制与律制的研究，要通过“律、调、谱、器（应律乐器）四个方面来综合考定”。④ 但是传统音乐中这四个方面并非孤立地存在，而是以“曲”为承载，并受其制约。正如王骥德在《曲律》中所言：“曲何以言律也？以律谱音，六乐之成文不乱；以律绳曲，七均之从调不奸。”⑤ “律、调、谱、器”以“曲”为承载，相辅相成，亦是传统音乐重要的特征之一。

随着民族音乐学研究的引入与发展，“音乐本体”研究的内容、范围也进一步

---

① 孙茂利，1986年生，男，中国艺术研究院2013届硕士研究生。

② 黄翔鹏：《音乐考古学在民族音乐形态研究中的作用》，选自中国艺术研究院音乐研究所编《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007年，第360页。

③ 陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，中国艺术研究院1993届硕士学位论文，第1页。

④ 李来璋：《东北鼓吹乐研究》，长春：吉林文史出版社，1994年，第239页。

⑤ ［明］王骥德：《曲律》，俞为民、孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编——新编中国古典戏剧论著集成》（明代编第二集），合肥：黄山书社，2005年，第4页。

拓展。伍国栋先生认为，在民族音乐学的语境中，“音乐本体”的构成是三维的，包括“音乐的声音、音乐的概念、音乐的行为”，① 其对三者不同层次的解读，拓宽了“音乐本体”研究的视野。

在以上基础之上，项阳提出，音乐本体的研究应该包括“律、调、谱、器、曲”五个方面，而前四个方面作为一个密不可分的整体，可以作为其“中心特征”。他同时指出，音乐本体中心特征的研究，在技术理论分析的基础上，还应包括“文化观念、文化心理、审美等诸多的层面”。② 项阳对“音乐本体中心特征”概念的界定，既综合了各家之所长，又进一步丰富、拓展了音乐本体研究的内容与范围。本文中的“音乐本体中心特征”沿用此说，即指“律、调、谱、器、曲”五个方面。

中国传统音乐具有“高文化”的特征，突出表现在“律、调、谱、器”诸多层面与历史上传统音乐文化“大传统”之间密切的联系。“传统是一条河流”，音乐本体中心特征在历史上生成，在长时期的发展历程中，没有因朝代更迭、主流音乐形态的嬗变而完全改变，而是在传承与传播中，在“主导脉络”③ 有着稳定的一致性、相通性的存在，并积淀在当下。这背后有音乐结构自身规律性的制约，但国家的力量，制度作为外部保障的意义，亦不容忽视。随着乐籍制度研究的引入与拓展，礼乐制度深层次内涵的揭示，我们进一步明晰了历史上音乐本体中心特征的形成与国家制度之间密切的联系，④ 以及制度下组织态传播与自然态传播相结合的传承方式，⑤ 由宫廷到地方官属用乐机构，与在籍官属乐人承载的音乐本体一致性，对传统音乐造成的决定性影响。

制度下音乐本体中心特征一致性、相通性的研究与比较，是一项庞大而复杂的工程，为更有效地集中材料说明问题，本文把研究对象与研究内容定位于河北

---

① 伍国栋：《音乐形态音乐本体音乐事象——与研究生讨论民族音乐学话语体系中的三个关键术语》，《中国音乐学》2010年第3期，第65页。

② 项阳：《“释俗交响”之初阶——中国早期佛教音乐浅识》，《文艺研究》2003年第5期，第86页。

③ 传统音乐的“主导脉络”是指历史上由在籍官属乐人承载的传统音乐的主脉，包括了各个历史时期主流的音声形态。当然，在这条主脉之外，还有其他几条脉络，比如民间音乐、文人音乐等，应该说其余的脉络也受到这条主脉的影响，而且几者之间也存在互动的关系。

④ 项阳提出：任何一种音乐文化，总有其本体的中心特征，即律、调、谱、器诸方面，而这些中心特征之形成，均为制度下的产物。详参项阳《论制度与传统音乐文化的关系——兼论中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004年第1期。

⑤ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期，第12页。

音乐会与西安鼓乐社的比较。

学界已有丰厚的研究成果指出，河北音乐会与西安鼓乐社在音乐本体中心特征，诸如乐队组合、乐器形制、宫调结构、谱式、谱字等诸多层面具有一致性、相通性：

1. 乐队组合。二者按主奏乐器不同，根据袁静芳先生的“乐种学”理论，可划归为“笙管系乐种”“鼓笛系乐种”，① 但历史上二者应该为笙管为主导的乐器组合形式。因为根据李石根先生的介绍，西安鼓乐也曾以管子主奏，并有“高管”“低管”② 之分。

2. 宫调系统与乐器形制。项阳先生提出，笙管乐队组合的用乐机制应为十七苗笙、九孔管与七调为一体的存在，这一机制在发展演化过程中，由于笙簧失律，管孔失位，导致一些乐社或减少宫调的使用，只保留有四调；或通过管子更换大小哨的方式维持七调的完整性。③ 此结论对本文的研究具有指导性意义。

3. 调名与定调标准。二者定调的标准及调名的提示性内涵，基本对应两种标准，“一种是绝对音高，一种是指法调”，④ 而“正调”“反调”“背调”“三眼调”“满眼调”“本调”等互为上、下五度关系的调名，反映出民间对于主调与属调、下属调的概念及朴素的共通性的表达。

4. 工尺谱谱式。西安鼓乐谱为俗字谱，河北音乐会社情况较为复杂，有工尺谱也有俗字谱，也有工尺谱与俗字谱的混用，但二者的记谱及唱名系统都采用固定调。另外，器乐类工尺谱的固定调记谱及唱名体系经首调唱名体系侵蚀后，其旋律与谱字并非严格对应，表现在“以上代勾”，“以五、六代凡”等情况。

5. “借字”与“靠字”。从根本上说，这两种手法都是根据相邻各音（指孔）升高或降低半音而达到转调的目的，差异性只是在理论表述上。比如西安鼓乐中“以乙代上”的“靠字”手法，与河北地区“搭乙”（即“免上变乙”）的“借字”手法等。

---

① 袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999年，第254—266页。

② 李石根：《西安鼓乐全书》卷一，北京：文化艺术出版社，2009年，第37页。

③ 详参项阳《传统音乐文化视野中的“胜芳现象”》，《星海音乐学院学报》2011年第1期。

④ 杨荫浏先生归纳出这一原则和方法，对“乐种”宫调系统研究，特别是判定固定调、首调两种记谱与唱名系统的准确定性有重要的借鉴意义。详参中国艺术研究院音乐研究所编《杨荫浏全集》卷六，南京：江苏文艺出版社，2009年，第39页。

河北音乐会与西安鼓乐社在音乐本体诸多层面具有相当程度的相通性、一致性是一种客观存在，这种现象背后有着怎样的意义？本文在既有研究成果基础上，引入制度理念，加以在籍官属乐人承载的音乐本体一致性、相通性对传统音乐文化的决定性影响，通过音乐本体的分析，综合运用历史人类学、音乐学等多学科研究理念，对相关问题进行研究。

二、河北音乐会与西安鼓乐社形成之探究

（一）乐社类型定位

河北音乐会一般分为“佛教音乐、道教音乐、祭祀音乐”，① 西安鼓乐社分为“僧、道、俗”三派。② 从结社的目的、服务民间礼俗的范围及功能指向来看，两地乐社均属于“会社”性质的乐社组织。

所谓“会社”，指“在历史上属于奏乐不收钱，一般以某种宗教或民间信仰所凝聚，具有社会功能性和实用功能性的音乐社团组织”。③ 这在两地乐社均有体现。比如河北地区的涞水高洛音乐会主要用于祭祀“后土黄帝庙”，安新圈头村音乐会主要用于祭“药王”，胜芳南乐会用于祭“火神”等。西安鼓乐社多依附于城隍庙、迎祥观、显密寺、三义庙、太阳庙等。两地会社也有条件地参与民俗葬礼，而且还活跃于春节、元宵节等岁时仪礼的礼俗活动。

两地乐社服务的民间礼俗类型，基本涵盖了传统社会“五礼”（吉、嘉、军、宾、凶）的范畴。而以“祭与祈”为核心的功能指向，又显示出“会社”类型乐社的以“吉礼”为重。所谓“有庙不一定有社，但有社就有庙”，④ 为这种乐社的功能性存在做了最好的注解。

（二）会社承祀对象显现出的国家与民间之互动关系

河北音乐会与西安鼓乐社承祀对象的类型十分丰富，但其主体显示出与国家

---

① 河北音乐会的这种分类方式，在《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》与《河北民间古乐工尺谱集成》中有典型的体现。参见《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》；马维彬主编《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。

② 李石根先生根据西安鼓乐的传承途径，把鼓乐社分为“僧、道、俗”三派。详见《西安鼓乐全书》卷一，第5页。

③ 项阳：《拓展“西安鼓乐”研究领域的一点思考》，《交响》2006年第3期，第5页。

④ 褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，北京：中央音乐学院出版社，2008年，第35页。

祭祀有一定的关系。这为追溯会社组织的形成提供了一个切入点。

两地乐社承祀对象中的“城隍、药王、火神、后土、文昌、窑神、关帝”等，虽然当下都以民间信仰的样态存在，但在历史上，特别是明清时期，多为国家祭祀之“小祀”① 范畴。

会社何以能承载“小祀”类型的国家祭祀对象？历史上的国家祭祀与民间信仰有怎样的关系？

国家与民间存在互动的关系。明代，国家吉礼“小祀”对象的确定，主要有两种方式，一种是国家直接指定；一种则经历了从民间不断选择、上升、规范、统一的过程。② 后一种方式中，这部分访自民间的小祀对象，其后与国家指定的对象一起，作为一个整体加以确立。明代的小祀，在清代被表述为“通祀”“群祀”。③ 明清时期，这一级别的祭祀，由国家派遣官员或由当地官员主持，在县治以上普遍实施。

传统社会中，祭祀作为国之大者，在国家生活中居于至高地位。祭祀必用乐。国家在制度上规定了不同级别祭祀用乐的规范，包括乐曲、乐器形制与乐器组合、乐谱、乐调等诸多层面。既然是官方祭祀，其主要的承载群体必然为服务于各级官府的官属乐人。

清雍正禁除乐籍，乐人官属身分消失但国家礼乐制度仍存。而且，因这些神祇仍能护佑一方百姓，“祭与祈”功能性需求仍在，因此广大的乡民以各种方式来继续维系原有的仪式及用乐。由此，曾经的官属乐人群体，既服务于官府，又为民间信仰服务；或有民间人士向其学习，或通过不同的方式，使原体系内传承的国家礼仪用乐，更多被民间接衍。在这一历程中，“会社”性质的乐社，就有了规模性存在的必要。

---

① 据《太常续考》“大祀源流事宜”载：“小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙眞君、曰司牲。”《大清通礼》“吉礼”载：“真武庙、火神庙、炮神、都城隍庙、东岳庙、黑龙潭龙神祠、玉泉山龙神祠、后土、司工神、窑神、门神、仓神、先医庙、关帝庙”为国家祭祀。参见《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本，［清］来保、李玉鸣纂修《大清通礼》卷一三至卷一五，摛藻堂《四库全书》荟要本。

② 据《明史》卷五〇记载：“洪武元年，命中书省下郡县，访求应祀神祇。名山大川、圣帝明王、忠臣烈士，凡有功于国家及惠爱在民者，著于祀典，令有司岁时致祭。三年，又诏天下神祇，常有功德于民，事迹昭著者，虽不致祭，禁人毁撤祠宇。三年，定诸神封号，凡后世溢美之称皆革去”。见［清］张廷玉等撰《明史》，北京：中华书局，1974年，第1306页。

③ 《大清通礼》卷一：“（五礼）以吉礼承祀事，而大祀、中祀、群祀统焉。”摛藻堂《四库全书》荟要本。

（三）小祀的扩大化与区域性民间信仰对会社形成的影响

1.“小祀的扩大化”①

会社承祀对象主体显示出与国家祭祀对象之间存在渊源关系，但也有一部分不见于国家祀典，或见于地方志书，或纯粹为民间信仰。会社形成的过程还要考虑到多种复杂因素的交织。

两地会社承祀对象除小祀外，还有诸如土地、龙王、山神、五道爷、九天圣母等神祇，也包括如来、菩萨、弥勒佛、韦驮等释家类型，也有老爷庙、奶奶庙、娘娘庙、马角等民间具有特定称谓的庙宇或祭祀对象。

小祀对象的确立一部分访自民间，但仍有相当部分没有进入国家祭祀的范畴，这其中部分属于上述会社的承祀对象。明代制度规定，神祠不应祀典，即为“淫祀”“有司毋得致祭”。既然在国家祭祀之外不得“致祭”，也就不可能用乐。但现在，会社依附的这部分承祀对象开始用乐，并且与承祀对象为小祀的会社在音乐本体方面有诸多相通性、一致性，这背后体现的是小祀的扩大化。原本不在国家祀典范围内的祭祀对象，也开始使用小祀用乐，导致了这类乐曲和用乐形式普适性的存在。

2. 区域性民间信仰对会社形成的影响

小祀扩大化的影响，还体现在围绕某一祭祀对象，或大寺、大庙等区域性的民间信仰而形成的会社组织。河北音乐会集中存在于冀中地区，其中围绕“后土”祭祀为中心的易县、涞水地区，与围绕鄚州大庙祭祀药王扁鹊为中心的保定、任丘地区，均有相当数量的会社存在。

围绕“后土”祭祀形成的音乐会中，以涞水县南高洛、北高洛音乐会与易县神石庄音乐会为代表，其影响范围还广及涿州、新城、定兴、徐水、满城等约数百公里的范围。围绕鄚州大庙“药王”祭祀形成的音乐会，以圈头村、东姜村、辛安庄村、高桥村音乐会为代表，这些村中就建有药王庙，供奉药王爷。另外，涞水赵各庄音乐会直言自己为“药王会”，一直祭祀药王，但对象却是孙思邈。这里需要注意的是，国家祭祀是从整体上规定了“先医之祭”的内容与范围，其承祀对象有10位之多。历史上鄚州大庙主祀扁鹊，包括孙思邈在内其他药王对象也

① 参见项阳《小祀乐用教坊——明代吉礼用乐新类型》，《音乐与表演》2010年第3、4期。

应在祭祀范围之内。①

历史上吉礼小祀主要在县治以上实施，但现在乡镇、村一级都有这一类型祭祀对象的存在，背后除了小祀的扩大化，里社制度也是造成该现象的重要原因之一，② 无论从承祀对象，还是音乐本体的层面都可以确认。

（四）会社乐曲的传承途径

通过上述分析，会社组织形成过程中，国家制度是关键因素。因此会社乐曲的传入，官属乐人群体无疑起到了重要作用。但除此之外，僧、道的传播，以及自然传播方式，亦是会社形成、乐曲传入的重要来源。

1. 官属乐人的传承

河北与西安地区，历史上都是官属乐人集中的区域。这与两地对这一乐人群体强烈的需求有关。河北地区作为近畿要地，在明清两代是京师、直隶省辖区。西安，在明清时期均为“府”级建制，并且是明代秦王府所在地，周边另设九处王府，五处“卫”级建制③，是重要的区域统治中心。因为建制级别高，高级别王府、官府林立，因此所需要实施的祭祀仪式与礼制仪式更为全面丰富，从而对鼓吹乐这种用乐形式有着强烈的需求。

鼓吹乐历来主要由官属乐人承应。当宫廷、地方官府有需要，即征召官属乐人执事应差，“应用事毕，即回原州县当差”④。另《续文献通考》记载，英宗天顺三年（1459）十月，“选山西、陕西乐户赴京应役”⑤。这背后还反映出宫廷与地方官属乐人群体的流动。而这种流动必以承载音乐本体的一致性为前提。

以西安鼓乐社相关材料为例。鼓乐社中，东仓、西仓两乐社是“僧派”的代表。所谓“东仓”“西仓”，在清代是西安府的官属粮仓，名敬禄仓和永丰仓，因分居西安城东、城西而得名。当时的官府衙门“豢养乐人”“专职演奏鼓乐”⑥。这种专职鼓乐演奏的“乐人”当为官属乐人。清亡后，官仓停办，由官属乐人承

---

① 详参乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》，中国音乐研究所编《中国音乐年鉴》（1994—1996）。以下引用此材料，简称《普查》。

② 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年，第413—416页。

③ ［明］李贤、彭时等：《明一统志》卷三二，文渊阁《四库全书》本。

④ ［明］俞汝楫等：《礼部志稿》卷一六，文渊阁《四库全书》本。

⑤ ［明］王圻：《续文献通考》卷一四〇，上海：商务印书馆，1936年，第3721页。

⑥ 褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，第8页。

载的乐曲改由当地街坊市民组成的乐社承继。西安的城隍庙乐社，依附于西安都城隍庙，属“道派”乐社。西安都城隍庙中，大殿供奉“城隍神”，与慈航殿相对的是“火神殿”，供奉“火神”，另设有“文昌阁”。国家祭祀的对象集中呈现，历史上必有官属乐人在此承祀奏乐。

作为“俗派”乐社的南集贤村乐社，其保存的工尺谱抄本《第一百本》书尾有“同治八年八月初一日立西安府”，并附文“集贤乐社制作仪仗记录”。① 李石根先生认为这是“研究南集贤鼓乐的重要参考资料”。因为这条资料表明，南集贤村乐社所在的区域，历史上曾有官属乐人为西安府执事应差，用于“仪仗”。其工尺谱抄本“立于”西安府，乐曲应为当时的官府所用。作为“俗派”代表的南集贤村乐社与“僧传”“道传”乐社的抄本曲目亦有一定的相通性，意义已经十分明显。鼓乐社部分曲目源自官属乐人承载的国家礼制用乐，此为重要的例证。

2. 源自僧、道

从传承途径来看，会社乐曲主要接衍自“僧、道”。这背后除了师承关系，其承祀对象本身归属的神系也是决定性的因素。比如西安城隍庙乐社属于“道派”，而城隍庙历来属于道观，由道士生员守护或入住，特别是在明代中叶以降，城隍庙由道士主持的例子就更多了。② 涞水北高洛音乐会认为自己是“道门”，过去还穿道袍，是因为“后土”在宋代以后，也进入了道教神系。

会社乐曲的传入虽主要源自寺庙、道观，但僧、道的音乐非全部自身创制。除《普庵咒》《三皈依》《五声佛》《西方赞》等少量佛曲外，其主要接衍了官属乐人承载的国家礼仪用乐，然后在寺庙、道观中使用。“僧、道”用乐应该是源自官属乐人承载的传统音乐的主脉，并且是国家意义上赐给寺院、道观为用。寺庙、道观成为保存中国传统音乐的特殊地点。“宫廷音乐”与寺庙、道观所用“音声”发生的流动，在相当程度上，是国家制度主导下的官方行为。③

李石根先生认为：“（西安鼓乐）不管僧道俗各派鼓乐艺术风格的差别有多大，但它传统的根源却只有一个。”④ 目前看来，这一“根源”应该是源自在籍乐

---

① 《西安鼓乐全书》（卷一）辑录了鼓乐社所存抄本信息，此抄本编号为“《第一百本》”。
② 〔日〕滨岛敦俊《明初城隍考》，许檀译，《社会科学家》1991年第6期，第26—27页。
③ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第16页。
④ 李石根：《西安鼓乐全书》卷一，北京：文化艺术出版社，2009年，第5页。

人传承的传统音乐的主脉。这可以从鼓乐社相关乐曲及用乐形式普适性的存在把握。李先生同时指出："鼓乐的本质所在，它不是宗教音乐而是民俗音乐。"从共时层面来看，"鼓乐"，也包括"冀中笙管乐"，当下确实以非主流的方式存在于民间，与民间礼俗相依附，但在历时层面，历史上这些乐曲却是由在籍官属乐人承载的国家礼制用乐，是为"官乐民存""官乐'佛'存"。①

3. 在两种主要传承方式基础上的再传播

在官属乐人群体的传承及僧、道传播的综合作用下，会社曾经在河北与西安地区有普适性的存在。但后来在发展过程中，因为多方面因素，导致相当部分会社无法活动，甚至无法传承，一些会社也就逐渐消失。虽然近几年，伴随着"非遗"保护工作的推进，河北、西安地区逐渐恢复了一些会社，但是相对于传统，已是大为减少。

河北音乐会与西安鼓乐社后来经过恢复的乐社，或部分形成时间较短的乐社，最主要的方式是通过向其他乐社的学习。河北地区的音乐会，有些是学自邻村，或者去某地请人来教，以这种方式形成的乐社亦不在少数。西安的何家营乐社，在传承中断后，通过向南集贤乐社的成员学习得以恢复。因此会社的形成与乐曲的传入，在官属乐人与僧、道两条主要的传承途径之外，产生了第三种方式，这是在两种主要传承途径基础上再传播的意义。

三、河北音乐会与西安鼓乐社的乐器组合、乐器形制与宫调关系

会社传承的途径有所不同，但都形成了以笙管为主导的乐器组合类型，这不是一种不约而同的选择，而是由制度上的规定、规范所致。明代制度规定，小祀乐用鼓吹乐类型，但具体的乐器组合却没有显现。根据《清朝文献通考》中所载："凡常祀，三皇庙，显佑宫、东岳庙、城隍庙、关帝庙、火神庙、黑龙潭乐奏庆神欢，器用箫二、笛二、管二、笙一、云锣一、鼓一，俱和声署承应。"② 清代"通祀"乐器组合基本以笙管为主，至少说明这种乐器组合类型作为定制，在国家层面上是存在的。那么笙管乐器组合与鼓吹乐的这种关系如何认定？历史上这种

① 详参项阳《乐籍制度研究的意义》，《人民音乐》2012年第10期，第59页；孙云《佛教音声为用论——历史流变与五台山佛教音声活态研究》，中国艺术研究院2013届博士学位论文，第305—315页。

② 《清朝文献通考》，文渊阁《四库全书》本。

乐器组合形式以怎样的方式存在？具体的乐器形制如何？对当下有何影响？对于以上问题的解答，需要对二者的乐器组合与乐器形制作进一步的探究，也需要从礼乐、俗乐宏观的文化格局，用乐的观念，在审美因素等层面加以综合的考量。

（一）笙管乐器组合与鼓吹乐之关系

鼓吹乐是传统音乐中“一类以打击乐器与吹奏乐器为主的演奏形式和乐种”。[①] 鼓吹乐从军中走来，作为一种重要的功能性用乐的形式，自汉魏以降，在国家意义上进入礼乐体制之后又不断扩展其使用功能，随着“乐”之功能的侧重，渐成“体系化特征”。[②] 管子与唢呐则是鼓吹乐中最具代表性的两件乐器，在不同历史时期，引领着鼓吹乐的发展。

管子简称管，又有头管、筚篥、悲篥、笳管等称谓，源于龟兹国。隋唐时期，多种形制的筚篥已经在隋唐燕乐的诸部伎乐中广泛使用，[③] 宋代教坊十三部，其中就包括“筚篥”部。陈旸《乐书》有“筚篥”详细的记载：

> 觱篥一名悲篥，一名笳管，羌胡龟兹之乐也。……是进夷狄之音，加之中国雅乐之上，不几于以夷乱华乎？降之雅乐之下，作之国门之外可也。……注：今教坊所用，上七空、后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合，十字谱其声。[④]

筚篥初入中原，被视为“夷狄之音”，其被认同经过了长期的过程。在宋代，筚篥改称为带有中原特色的“头管”，并作为“众器之首”，在鼓吹乐中占有重要的地位。这条文献还给出“大管九窍”“小管六窍”两种形制以及九孔管孔位与谱字的对应关系，以“合”字为筒音，“勾”字对应背二孔。这种九孔管的形制见于此后历代官方文献的记载，并一直延续到当下。

唢呐在金代由波斯、阿拉伯传入了中原地区，晚于筚篥几百年，但是发展的速度却很快。唢呐在明代正德年间（1506—1521）已经普遍使用，[⑤] 至明末已是

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐辞典》，北京：人民音乐出版社，2007年，第125页。
② 项阳：《重器功能，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期，第9页。
③ 《中国音乐辞典》，第25页。
④ ［宋］陈旸：《乐书》卷一三〇，文渊阁《四库全书》本。
⑤ 《中国音乐辞典》，第380页。

遍及全国。顾炎武感叹“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣”。[①] 唢呐的乐器形制、声学原理与管子显然是不同的：前者为木质的锥形管，前七背一；后者则为圆筒形直管，前七背二。但既然唢呐融入了鼓吹乐系统，并作为主奏乐器，主要由在籍乐人群体所承载，那么其乐律、乐调等本体中心特征必然要融入这个体系。唢呐、管子在调名、定调标准等多个层面的一致性与相通性，均可以说明历史演进过程中二者相互影响，以至趋于同一的关系。“前七背一”八孔管的出现，可能是受到唢呐形制的影响。八孔管出现在清代文献中，[②] 并逐渐取代九孔管成为主流。当下虽有九孔管留存的区域或乐社，但背二孔基本废置不用，造成这一现象的原因还有笙簧失律及音阶形式变化显示的用乐观念的变化等因素，但管子由九孔向八孔的转化，与隶属同一鼓吹乐系统的唢呐不无关系。孔位转化的问题还需要进一步深入的研究。但无论如何，管子与唢呐，在鼓吹乐的发展中都发挥了重要的作用。

作为制度下重要的功能性用乐的形式，鼓吹乐历来由在籍官属乐人承载，并通过宫廷至地方官府用乐机构形成的网络化与体系化，扩大了这种用乐形式影响的范围。明清以来，鼓吹乐是真正具有上下相通性的乐器组合形式，从宫廷到各级地方官府到军中，显示出鼓吹系统旺盛的生命力。随着乐籍制度解体，鼓吹乐系俗化[③] 过程中，“乐”之功能逐渐加强，出现了带有区域特征诸多“乐种”的称谓，如“笙管乐”“鼓乐”“吹打乐”“吹歌”等。总之，笙管乐器组合是鼓吹乐下的一种乐器组合类型，是鼓吹乐系丰富性内涵的重要体现。

（二）会社乐器形制共时与历时相结合的比较

会社所用的乐器，包括各种形制，在历史文献中可以找到相应的记载，是传统音乐文化“大传统”在当下的积淀。本部分主要以“器”为主，同时兼有“调”的探讨。

---

① ［明］顾炎武：《日知录集释》卷五，黄汝成集释，长沙：岳麓书社，1994年，第168—169页。

② 清代文献《律吕正义后编》（1746）、《清朝文献通考》（1787），包括20世纪初期的《清史稿》，都记载有九孔管与八孔管两种形制的管子。

③ 项阳：《重器功能，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，第9页。

1. 十七苗笙、九孔管与七调[①]

（1）共时性存在

河北部分音乐会还留有十七簧满字笙。如保定地区雄县韩庄村音乐会、里合庄音乐会都存有十七簧满字的木斗笙。里合庄音乐会已经解散，但原在会里点笙的刘信臣，家里仍存有十七簧木斗笙，且各苗音位他都能倒背如流。他点笙时，“是以笛子的筒音为标准，然后以五度、尖字—塌字（八度）依次校对”。[②] 这种以“五、八度”调律协配点笙的方法，与传统笙的“母律居中八五度调律法”[③]是一致的。雄县张岗乡西安各庄音乐会抄本扉页还有十七簧笙音位的“笙苗歌”及“横笛窍音、管窍音”与笙簧音位的对应。[④] 另外，保定雄县孤庄头村音乐会、沧州东姜村音乐会、天津静海小黄庄音乐会等，亦曾经使用十七簧笙。在十七苗笙定制的基础下，河北各音乐会所用笙还有十五簧、十四簧等缺簧笙的存在，在具体笙管音位的设置上各会社也是略有不同。

西安鼓乐社所用十七苗笙，装有十簧，七管无簧。但根据岳华恩、刘析羽在《笙在西安鼓乐中的演变》提到的信息，作者在为西安及周围各县鼓乐社修理笙的过程中，发现一些从清代流传下来，年代久远的笙，有些笙虽然装有十簧，但是一些无簧的孔管则留有曾装有簧片的痕迹，作者推测：“西安鼓乐原来所用之笙绝不仅有十簧，而至少应有十四簧。”[⑤] 相同的情况也出现在河北音乐会中，当下许多音乐会所用笙多有缺簧少字的情况。比如胜芳南音乐会现用十七苗十五簧笙，首尾两管缺簧，但会中乐师息全德还能说出以前这两簧对应的音位，[⑥] 可见，胜芳南乐会曾经使用满簧笙。

会社所用笙制的基础都为十七苗，虽然仍有部分会社使用全簧满字笙，或是能够说出十七苗笙对应的音位，但大部分会社笙簧经历了一个逐渐失律的过程，重复音增多，这也是笙制在历史上整体发展的趋势。在这一过程中，由于笙作为

---

① 详参逯凤华《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文；徐倩《胶东道乐“勾凡调”及相关研究》，中国艺术研究院2009届硕士学位论文。

② 《普查》1994年，第293页。

③ 景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，长沙：湖南文艺出版社，2005年，第182—186页。

④ 《普查》1994年，第290页。

⑤ 岳华恩、刘析羽：《笙在西安鼓乐中的演变》，转引自程天建、李宝杰编：《长安鼓乐研究论文选集》，西安：西安地图出版社，2000年，第309页。

⑥ 《普查》1994年，第338页。

重要应律乐器的地位，缺簧少字对音乐本体中心特征几个方面均产生了联动性的影响，如用调的变化、乐器形制的改变等。

河北音乐会多有九孔管的分布，而且与上述十七簧满字笙留存的乐社在相当程度上是吻合的。在上述存有十七簧笙的音乐会之外，河北仍有九孔管分布的区域还包括：廊坊地区永清县北五道口村音乐会；保定地区雄县的葛各庄音乐会、北沙口村音乐会、北大阳村音乐会、开口村音乐会；北京大兴县北辛庄音乐会，等等。虽然有些会社的成员还能说出九孔管对应的音位，但一般不用于实际演奏，或用木头、蜡等堵住背下孔，仅搁置手指头用。西安鼓乐现用管子为八孔，但其传承的工尺谱中有“勾”字，根据管子谱字与指孔一字对一音的关系，“勾”字对应的就是九孔管的背下孔。因此，毫无疑问，“西安鼓乐”中也曾经使用过九孔管。

会社中，与九孔管、十七苗笙乐器形制相对应的是七调的使用。但是当下会社中，一般使用八孔管，十七苗笙或有缺簧，因此这种对应关系，共时层面，可分两种：其一，传承的工尺谱中有七调，因笙簧失律，管子通过更换大小哨的方式维持七调完整的演奏。如胜芳音乐会通过管子更换大小哨的方式演奏七调。分别是大哨四个调：正大调（六字调）、大凡调、哑一调之一（塌尺起头）、哑一调之二（六字起头）；小哨三个调：正小调（正调）、五字调、小工调。① 其二，当地没有七调文本，但有七调调名完整的表述。如雄县南街村音乐会，会中有九孔大管。北乐会有七个调门：七个眼的正调、六个眼的正调、越调、小工调、闷工调、乙字调、六个眼的反调；南乐用两个调门：正调、小工调。② 当地南乐会的调门，包含在北乐会调门范围之内。

会社曾使用九孔管与十七苗笙，其宫调使用基本在七调范围之内，但当下会社所用乐器又发生了改变，七调实现方式也产生了差异。会社中即便有九孔管的留存，一般也不用于实际演奏；笙制的基础都为十七苗，但相当部分会社都出现缺簧少律的现象；七调在不同会社的实现方式差异，仅从调名的丰富性存在足以证明。

（2）九孔管与十七苗笙是维持七调完整性的必要条件

九孔管、十七苗笙与七调是唐宋以来的传统，唐宋燕乐二十八调的“七宫”

① 《普查》1994年，第333页。
② 《普查》1994年，第296页。

与明清工尺七调存在基本的承继关系。[1] 即是说，九孔管、十七苗笙与七调自唐宋以降，整体的发展脉络没有中断，并一直延续到当下。之所以是九孔管、十七苗笙，是因为这种乐器形制具备维持七调完整性的核心与必要条件。

杨荫浏先生在燕乐调理论研究时，提出“一宫需有七个音，四宫需有十个音。六宫需有十二个音，在用到六宫的时候，就用全了十二个半音”。[2] 笙管乐队中，对转调起到制约作用的是笙，因此理论上，一攒十七苗笙需十二律齐备，才能满足相应七调所需要的音位。根据传统笙的八五度调律法，十七苗笙按此生律法是可以生全十二律的，再加两簧，就可以十二律旋宫。[3] 杨先生认为，十九簧笙，或十七簧笙加两义管，都是为了“达到翻全十二调的目的”。[4] 因此从理论的角度，在笙管乐中，九孔管、十七苗笙与七调是相辅相成的。对笙簧音位与宫调结构的问题，学界还有一种观点，陈克秀、张振涛认为十七苗笙备有十一律，其宫均的极限为五均。[5] 两种观点的差异性，就在于笙簧音位取音的范围。对于这一问题，应该置于笙管乐队组合中的整体语境加以把握，考虑到“律、调、谱、器”各个层面的制约关系，另外也要注意活态中乐人对宫调的理解，以及实践时创造性地运用，具体问题具体分析。

（3）九孔管、十七苗笙的历时性存在

九孔管与十七苗笙在唐宋以来，特别是在官方文献中均有明确的记载。管子在北魏时可能已经扎根于华夏大地[6]，隋唐时盛行；根据陈旸《乐书》所引当时尚存的唐代典籍《唐乐图》，唐代已经存在十七苗笙。陈旸《乐书》中，除了九孔管，还有十七苗笙的记载，“……诸工以竽、巢合并为一器，率取胡部十七管笙为之。”[7] 宋代笙有多种形制，十九簧的巢笙、十三簧的和笙列为“雅部”乐器，而九孔管、十七苗笙则列“胡部”，属“胡汉杂陈”，非“华夏正声”。所谓“胡汉杂

---

① 详见《音乐本体中心特征一致性的背后意义——河北音乐会与西安古乐的比较研究》“绪论”中“七调相关宫调理论研究”部分，中国艺术研究院2013届硕士学位论文，第10—11页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上卷），北京：人民音乐出版社，2009年，第263页。

③ 景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，第211、259—260页。

④ 《杨荫浏全集》卷六，第200页。

⑤ 详参陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，第45页；张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，济南：山东文艺出版社，2002年，第44—45页。

⑥ 《中国音乐辞典》，第128页。

⑦ 《乐书》卷一三〇，文渊阁《四库全书》本。

陈”，是从乐队组合的整体，相对于“华夏正声”而言，其中也包括了汉族传统乐器，如笙。笙只因管数差异而分“雅”“胡”，代表了文人阶层正统的“雅乐”观念。元代文献对笙、管记载不甚明确，《元史·卷七十一》记有：“头管，制以竹为管，卷芦叶为首，窍七。笙，制以匏为底，列管于上，管十三，簧如之。”《续文献通考》认为，《元史》中所载“头管”与“筚篥”实为一物，其形制应该未有改变。① 明代对这两件乐器使用有明确的记载，《明会典·卷一百四十八·大乐制度》：“笙十二攒。用紫竹十七管。下施铜簧、参差攒于黑漆木匏中。有觜项。亦黑漆。上垂彩线帉鞜。头管十二管。以乌木为之。长六寸八分。九孔，前七、后二。两末、以牙管束。以芦为梢。”明代的唐顺之在《稗编》中，还以九孔管的谱字对应十二律吕：“管色字谱：五、凡、工、尺、上、四、六、一、勾、合。管九孔，六、勾二字并后出，合字在管体中。……九孔内四、一、工、凡皆有高、下二声；五字有高、下、紧三声；唯上、勾、尺无高下。盖仲、蕤、林三律不分清浊自然应律也。”② 清代文献中，亦有九孔管的记载，据秦蕙田《五礼通考》记载：“今时用头管共有九孔，乐工相传取音为合、四、乙、上、勾、尺、工、凡、六、五、高乙、高上，其通长为合。”③《律吕正义后编》则谓“头管之制，则自唐以来传之不失”④，所言甚是。清代的十七簧笙，“以声字考之，与《稗编》所载相合，则犹是前明之旧也”。由此，以九孔管、十七苗笙作为定制，在历史发展过程中，这条脉络一直延续到当下，没有中断。

清代，十七苗笙已有缺簧情况的出现。《律吕正义后编》（1746）记载：“今小笙十三簧，实亦十七管独四管无簧耳。大笙十七簧而四管不用，实亦十三簧耳。注：第六管、第十六管为哑工不设簧，第十七管凡字太高，第九管勾字不成声，虽设而簧亦不用。故十七簧笙，十五簧笙，皆止十三簧”。⑤ 清代笙已有十五簧、十三簧等不同笙簧数的差异，但其十七苗的定制没有改变。《律吕正义后编》所记载的笙缺四簧，这在当下会社的笙中也有所体现，比如多数会社第九管都为

① 《续文献通考》记载：“盖其制虽有不一，而其器未尝不同。辽金但称觱篥，而不称头管。元志乃并称之，其实一物而已。”

② ［明］唐顺之：《稗编》，文渊阁《四库全书》本。

③ ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷七七，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第921页。

④ 《律吕正义后编》卷六八，长春：吉林出版集团，2005年，第1450页。

⑤ 《律吕正义后编》卷六五，第1401页。

"上"，代替了"勾"字；用十五簧笙的会社，一般是首尾两管缺簧，且第十七苗或为"清凡"，当比"凡"字高；第十六管"哑工"，河北音乐会笙师所述谱字也与之对应。[①] 笙簧独缺这几个谱字，是因为这几个谱字所对应律位处于笙传统调律法生律次序的末端。文献与活态的互证，可以说明历史上在同一体系内传承的技术性知识，在细节上一致性、相通性的存在。

2. 九孔管、八孔管——大管、小管

会社现在用于演奏的管子，一般为八孔管，相对于九孔管，背二孔弃置不用，"勾"字音位缺失，说明八孔管可以承载九孔的职能。但"以上代勾"等方式的运用，与笙簧失律，音阶性质与用乐观念的变化不无关系。在此首先对清代文献中对八孔管记载进行一些梳理。

清代文献中有九孔"大管"八孔"小管"两种形制。据《五礼通考》记载：

> 今之头管实有大小两种，大者礼部太常并亲乐所用，小者乃吴中所制，随歌曲与笙笛相合为用也……大管之孔九，取音为十二（乃合、四、乙、上、勾、尺、工、凡、六、五、高乙、高上之十二字），小管之孔八，取音为九（乃合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五之九字）。因大管有"勾"字孔无"凡"字孔，取凡字为工字、六字两孔，仍取高乙、高上两字于最上一孔；而小管无勾字孔，有凡字孔，即取凡字于本孔，其最上一孔又不兼取两字，故小管声字之减于大管。[②]

清代九孔"大管"与八孔"小管"有以下几点不同：1. 使用的场合、用乐的性质不同。大管为礼部太常所用，属"雅乐"，小管为"吴中所制，随歌曲与笙笛相合为用"，可能就有俗乐两种对应的问题，如果用于礼制仪式，就属于礼乐类下，与"雅乐"对应的"俗乐"，如不对应礼制仪式，则是与礼乐对应的俗乐。[③] 2. 大管九孔有"勾"字，小管八孔不用"勾"字；"勾"字对应蕤宾，声应工尺谱字"上""尺"之间；3. 筒音都对应"合"字，但音高不同，大管"合"字为

① 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，第99页。
② ［清］秦蕙田《五礼通考》卷七七，文渊阁《四库全书》本。
③ 此处俗乐的双重定位问题，参见项阳《俗乐的双重定位：与礼乐对应/与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

笛之“低上”字，小管“合”字乃变宫“尺”字，小管筒音及各孔音高应都高于大管一个大二度。4. 大管取音范围广，小管相对于大管，缺少勾、高乙、高上三音。清代的“大管”“小管”与陈旸《乐书》中提到的“然其大者九窍，以觱篥名之；小者六窍，以风管名之”所提到的管之“大、小”者又显然是不同的形制。

当下乡间乐社中所用八孔管，也有大管、小管之说，但与清代文献中的“大管”“小管”不同。河北地区北乐会与南乐会使用调高相差四度的小管子、大管子，并作为判别两种乐社类型重要的标准之一。但这种标准只是一般的区分，并不绝对。据笔者在河北徐水高庄村音乐会的考察，他们就使用了D调、G调两种形制的管子。西安鼓乐中的管子有高管与低管（俗称“嗡管”）之分，李石根先生介绍这两种管子分两个声部，齐用时“将嗡管作五度倒眼，与平调笛、笙相和，以增加音响的厚度”。[①] 高管、低管作“五度倒眼”，说明西安鼓乐社也有相差四度小管、大管存在。联系笔者在南集贤村乐社的采访，担任管子演奏的张俊介绍，他们用的管子分高管（G调）和低管（D调），但高管市面上没有卖的，都是自制。

3. 管子大哨、小哨与“掣音”演奏技巧的运用

河北音乐会还有同管更换大、小哨用于转调的情况。通过换哨的方式，可以在不改变指法的情况下，使筒音及各孔音高都可以相应升高或降低二度，从而达到转调的目的。比如管子用“大哨”，筒音为“合”，换小哨后，筒音为“四”。音乐会成员对此有明确的概念，换哨后相对于大哨，他们认为小哨“尖一把字”或称“上一把字”。使用大、小哨的音乐会，如保定雄县西安各庄音乐会、北沙口村音乐会，廊坊永清县北五道口村音乐会、文安县蔡头村音乐会，天津静海元蒙口南村音乐会等。在这些音乐会中，大、小哨又有许多相近的表述，如“大、小引子”“大、小玩意儿”等。

大、小哨还对应宫调的使用。多个音乐会的抄本上，在曲名中就显示出这种对应关系。智化寺音乐使用大、小哨，其“正、背、皆、月”四调均指大哨而言，“小哨正调”合于大哨正调（F调），但因为小哨质地较软，吹起来省劲，因

① 褚历：《西安鼓乐全书》卷一，第37页。

此智化寺的“正调”是以“小哨‘正调’为准”。[1] 胜芳音乐会通过更换大、小哨转七调，其中大哨吹“上字调、哑一调、大凡调、六字调”，小哨吹“尺字调、五字调、工字调”，这种对应关系是固定的。胜芳音乐会大、小哨均为自制，长度、质地、宽度等没有严格的标准。

管子演奏中，还可以通过唇口的控制、气息的“顶”“掣”，半音指法的运用，在同一指孔调节音高，一孔两音甚至三音。这种技巧还是衡量一位管子演奏者技艺水平高低重要的标准。

管子通过换哨，并配合“掣音”技巧转调的记载，见于清代文献。《清朝文献通考》中记载：“转调则必易哨。盖哨薄则软，软则声低；哨厚则硬，硬则声高。哨长而声亦低，哨短而声亦高。”[2]《清朝文献通考》还介绍了相差一律，同为八孔管的头管、中管用哨的情况：“头管比中管低一律，皆前七孔，后一孔。头管为中音部乐器。中管为中高二部乐器。上端有芦哨，可升降字音二度，名曰‘掣音’。”[3] 哨之软硬、长短对音高都有一定的影响，哨的形制有细微的差别，因此易哨后还需要配合“掣音”之法，以达到调定音高的目的。所谓“掣音之理，至为精妙，然掣音之数多少不同，则未着有定法也”。[4] 这是一种基于演奏实践而出现的方式，“易哨”与“掣音”之法拓展了管子这件乐器宫均实践的范围，应该出自专业乐人、乐工之手。作为历史上鼓吹乐最主要的承载群体，官属乐人无疑发挥了重要的作用，易哨与掣音是他们智慧的集中体现。

4. 双云锣

云锣是会社乐器组合中另一个重要的应律乐器。会社使用的云锣一般为铜制，10面锣共一架上，用双槌敲击。在河北音乐会与西安鼓乐社中，坐乐演奏时，还有会社使用双云锣。双云锣在西安鼓乐中有着普遍的应用，定调与笙相同，因为其坐乐“大曲”都是以某调的“双云锣八拍坐乐全套”命名，因此双云锣的使用在西安鼓乐社中较为凸显。西安鼓乐社用的双云锣为20面基本相同的小

① 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，第190页。
② 《清朝文献通考》卷一六七，第6310—6311页。
③ 《清朝文献通考》卷一九五，第9422页。
④ 《清朝文献通考》卷一七七，第6311页。

锣，音位、音高相同。但双云锣的使用又绝非西安鼓乐所独有①，河北音乐会坐乐演奏时也多使用双云锣。

云锣的记载首见于元代。《元史·礼乐志》记载："云璈，制以铜，为小锣十三，同一木架，下有长柄，左手持，而右手以小槌击之。"②十三锣的"云璈"就是后世所用之云锣，据《律吕正义后编》记载："云锣即云璈也，十面同一木架。……凡十面应四正律、六半律。"③《律吕正义后编》给出了云锣音位的排列次序，对于《元史》中出现的十三锣及音位排列，书中提出"制十三锣为一架，今不可考，如其有之，则必从下增合四乙三字，犹宋燕乐以最下一声为合字之义云尔。"④

双云锣的使用，《扬州画舫录》中也有一些有价值的信息：

> 是乐前明已有之。本朝以韦兰谷、熊大璋二家为最。兰谷得崇祯间内苑乐工蒲钹法。传之张九思，谓之韦派。大璋工二十四云锣击法。传之王紫稼。同时沈西观窃其法，得二十面。会紫稼过祸，其四面遂失传。西观后传于其徒顾美抡，得十四面，美复传于大璋之孙知一，谓之熊派。兰谷、九思，苏州人。大璋、知一，福建人。西观，苏州人。美抡，杭州人。至今扬州蒲钹出九思之门。而十四面云锣，福建尚有能之者。⑤

明代文献目前尚未有云锣的记载，但明代有云锣并用于演奏是毫无疑问的。所引文献中所记载的二十四锣、二十锣，有可能就是河北音乐会与西安鼓乐社中用于"坐乐"演奏的双云锣。其形制可能为单架十二锣、十锣的并置。民间所用双云锣形制及演奏技法，极有可能是来自在籍乐人的传承。

根据《律吕正义后编》中所绘云锣图像及音位排列，加以比较，河北许多音

---

① 2012年7月15日晚，在西安音乐学院主办的"第十七届传统音乐学年会"中，组织了何家营鼓乐社与西安音乐学院长安古乐团的演出。当晚的主持人特别强调了"双云锣是西安鼓乐坐乐中独具特色的击奏旋律乐器，在乐曲中担任主旋律演奏"。

② ［明］宋濂等著：《元史》卷七一，北京：中华书局，1976年，第1772页。

③ 《律吕正义后编》卷六八，第1443页。

④ 《律吕正义后编》卷六八，第1443页。

⑤ ［清］李斗：《扬州画舫录》卷一一，北京：中华书局，1980年，第256页。

乐会都有与之一致的音位排列。如笔者田野考察中，对胜芳音乐会、徐水高庄音乐会、文安里东庄音乐会的云锣音位的记录，都与其记载是一致的。智化寺音乐有七调的云锣音位图，但现在使用的只有“背调”，这一调的音位排列与文献及上述会社是一致的。云锣可能也经历了逐渐失律的过程，导致减少了宫调的使用。

四、会社音乐本体中心特征异同之比较

音乐本体中心特征是一个密不可分的整体，“律、调、谱、器”各个方面存在相互制约的关系。历史上“笙管乐”作为制度下的存在方式，对乐器形制一致性有决定性影响。“声无形，乐有器”，制度下乐器形制的一致性为进一步讨论会社音乐本体中心特征技术性细节的一致性、相通性奠定了基础。

（一）会社调名系统的混用与定调标准的统一

河北音乐会社与西安鼓乐社所运用的调名及定调标准，基本符合杨荫浏先生提出的对应“绝对音高、指法调”两种标准①，但在调名上有着更为丰富性的体现。略显杂乱的调名，虽然不像西方音乐基础理论那样有着普遍性的认同，但在乐人的实践中却有着规律性的运用。调名的丰富性与定调标准的一致性是统一的，体现出传统音乐宫调理论在深层的规律性，以及在乐人的实践中的指导性。

1. 会社“正、背、皆、月”调名系统与工尺七调调名系统的混用

西安鼓乐中调名受到工尺调名的影响，是显而易见的。根据鼓乐社各谱本的记载，原有“六、尺、上、五、工、乙”六个调，其中的工调、乙调（特别是乙调）只在较古老的个别谱本和乐曲中出现过，② 黄翔鹏先生也指出，西安鼓乐出现了“改用曲笛七调的调名”“代替了原来的调名”的情况。③ 河北音乐会的情况则较为复杂，呈现出以“正调、背调（反调）、隔字调、越调”为主的调名体系与工尺七调调名系统的混用。

① 《杨荫浏全集》卷六，第39—40页。

② 褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，北京：中央音乐学院出版社，2008年，第69页。

③ 黄翔鹏（遗作）：《西安鼓乐的宫调问题》，崔宪根据1993年8月19日讲课录音整理，未刊稿。转引自褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，第73页。

根据统计出的调名[①]：

（1）河北各音乐会基本以“正调、背调（反调）、隔字调、越调”[②]这一调名体系为主。具有这一调名体系明确表述的音乐会《普查》中共计25个，占总数的50%，因为音乐会解散或其他原因而导致宫调没有记录的音乐会有21个，约占总数的40%，没有采用这一调名体系的音乐会只有4个，不足10%。由此可以基本认定，这一调名体系在河北音乐会有着一致性存在。

（2）在“正调”调名系统基础上，会社调名又体现出与小工调调名系统的混用；在二种调名系统基础上，配合管子大小哨（“大引子”“小引子”）运用前缀的调名；基于固定调记谱系统，配合谱字半音变化出现的“哑一调”“哑工调”“靠凡调”等调名；配合“借字”的“借字调”等调名，还有“他调”“怯调”“七眼调”“六眼调”等具有特定称谓的调名；以及“梅花调”这一存在于多省鼓吹类型乐种中的调名。[③]通过这些调名足见河北音乐会在调名系统一致性的基础上，各音乐会根据需要选择用调以及调名丰富的差异性内涵。

以上调名对于演奏者而言，主要是起到演奏提示的作用，用哪种指法，大哨还是小哨，大管还是小管，用气、指法及唇口控制等。调名的差异性与丰富性，显示出民间音乐会社调名称谓在宫调理论问题上“以简驭繁”的高度智慧，是技术经验的概括与总结，是一笔亟待整理的、宝贵的音乐文化遗产。

这些调名的来源问题，就值得深入研讨：

（1）历史上出现调名在当下的遗存问题，主要包括唐宋燕乐调调名、明清工尺七调调名。会社所用调名，或传承工尺谱中有部分燕乐调调名。智化寺、西安鼓乐社所传谱本中，乐曲前或标有“仙侣”“南侣”“中侣”“正宫”“黄钟”“越调”“皆止调”“双调”等调名，会社即便使用这些调名，只能说明作为历史上曾经使用过的一种宫调系统，可能对会社现在使用的宫调系统产生了一定的影响。实际上，工尺七调产生后，燕乐调调名所指示的宫调内涵与宫调结构已失。从实

---

① 笔者根据《普查》中的材料，罗列了相关会社的调名，参见原文第62—64页。

② 这四个调名，各音乐会在表述或在谱本上书写时会出现别字，比如把“调”作“吊”，“背”作“贝”。对于“隔字调”（“隔”音“皆”）“越调”，《笙管音位的乐律学研究》通过对这两个调名的分析，认为应用“隔字调”“越调”取代可能因为发音而讹写的“皆止调”“月调”。详参张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，第109页。

③ 根据刘勇《中国唢呐艺术研究》书中统计，这一调名同时存在于辽宁、陕西、甘肃、山西、宁夏、吉林地区的唢呐音乐中。详参刘勇《中国唢呐艺术研究》，上海：上海音乐学院出版社，2006年，第156—158页。

践来看，工尺调名的应用占有主导地位。

（2）鼓吹乐系统，管子与唢呐调名一致性、相通性的存在。管子与唢呐所用调名，在很大程度上是交叉的，上文中只提到了一个“梅花调”，其实唢呐中也用到了工尺七调的调名，另外所谓“正调—反调”“正调—背调”“正把—反把”等互为五度关系的调名，两件乐器都有相通性的内涵，显示出民间乐社对于属调、下属调与主调之关系，是有概念的。无论是管子、唢呐指孔在历史发展过程中渐趋同一，还是调名与定调标准一致性、相通性的存在，应该还是二者同属鼓吹乐系统，由同一群体承载，在长时间的使用中，相互借鉴所致。

传统音乐中调名的来源，活态中丰富差异性的体现，还应该作为一个专题进行深入探究。看似繁杂的宫调术语背后有着怎样的逻辑？历史上宫调系统对这一传统的形成产生了怎样的影响？鼓吹乐系统定调标准与调名一致性背后有着怎样的文化内涵？一系列问题的回答，势必都要归结到定调标准统一的问题。

2. 定调标准的统一

会社调名有丰富性的差异，但定调的标准是统一的，即杨荫浏先生说的：一是对应绝对音高；一是对应指法调。那么形成这个传统背后的成因是什么？

根据会社定调标准所显示的基本特征，历史上有两套宫调系统与之对应。按照学界一般的认定，唐宋燕乐二十八调是固定调；明清时期随着戏曲繁荣出现的以小工调为核心的工尺七调则是一种指法调，是首调。鼓吹乐定调标准、记谱系统呈现出的固定调与首调概念的交织，应该是受到这两种主要宫调系统及其定调标准的影响。学界相关研究成果都已论证，工尺七调承继了二十八调的“七宫”系统，作为传统音乐宫调系统这一主导脉络、主体的承载群体，应该为在籍乐人，他们在实践中的运用以及技术经验的总结，对传统音乐宫调理论的特质产生了深远影响。

宫调只是一种形式，其作用是为了让一曲前后在调性上有“一定程度的联系”，使“结尾达到一个完整的收束”。[①] 因此在乐人实践中，未必有文献记载的那般繁琐，可能他们只需要知道乐曲所标识的宫调，需要用哪种乐器，对应哪套指法，或采用怎样的定弦即可。这两种宫调系统，在乐人长时期的实践中，在乐

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年，第574页。

籍体系内经过规范与传承，逐步完成了过渡与转换，并对传统音乐宫调理论的基本面貌产生了重要影响。会社调名中还有燕乐调调名的遗存，但其宫调的内涵已失，从相应宫调系统产生的时间来看，会社调名的混用与定调的两种标准，应该是作为后来出现的工尺七调系统对燕乐调的承继、取代乃至侵蚀。

这两种定调标准并非绝对分野，而是在实践中互有借鉴与融合。智化寺音乐用大哨可完成“正、背、皆、月”四调的演奏，但更换小哨后，通过变换指法，使小哨“正调”合于F调，就是对应“正调”的绝对音高，如果不换指法，那么其小哨按“正调”指法，可为G调。工尺七调在日益使用过程中，因为使用乐器较为固定，从而省略中间指法转换的步骤，直接表示绝对音高。比如用D调曲笛演奏小工调，完整意义上要经过“小工调——筒音作5，开三孔为上——上＝D”的转换过程，可能在长期使用的过程中，在乐人的观念里形成固定搭配，遂抽去中间指法转换的步骤，一步到位，直接以“小工调＝D调”。但工尺七调的本质是指法调，如果换一件调高的乐器，对应七调，则绝对音高就会发生相应的改变。如今部分会社使用的宫调术语已经受到西方基础音乐理论的影响，其以西方调名来对应传统调名，在这种对应的过程中，定调标准对应绝对音高的倾向性加强。当然，这与传统音乐中有重“宫”的传统也有密切的关系。

两种定调标准的交叉与融合，为民间乐社宫调系统的定性增加了困难。造成这一现象的原因，应该是原来体系内规范化的宫调系统伴随着鼓吹乐下移，被民间接衍后，对相关术语及理论根据各自的理解与演奏习惯作了进一步的改造，因此原本成系统、有规律可循的宫调系统，在调名与定调标准上出现了混用与杂糅的现象。但通过辨析，还是会发现会社宫调理论内在逻辑的统一，显现出其背后应该是一种经过系统化、规范化的宫调体系。

3. 调名与指法调背后的宫调逻辑——以智化寺、高庄村北乐会宫调系统研究为例

传统音乐定调标准的两个方面，具有相互影响、制约的关系。管乐器的演奏，以绝对音高为标准，那么必然有相应的指法；以指法为标准，必然会产生相应的调高。如果这两个方面相互矛盾，则是其中一个方面出现了技术性失误，这就需要对相关材料进行辨析。

杨荫浏先生在对智化寺京音乐研究的最后写了“对《京音乐采访记录（一）的两点勘误》”①，其中之一就是对笛上七调先前定调的纠正，如下表所示，以小工调指法与调高为参照：

表1：勘误前后智化寺七调与小工调七调对应

	乙字调A	正工调G	六字调F	凡字调♭E	小工调D	尺字调C	上字调♭B	D调曲笛
勘误后	月字调C	背调♭B	工调♭A	凡调G	正调F	皆止调♭E	乙调D	F调中音笛
勘误前		正调F	皆止调♭E		月调C	背调♭B		（C调曲笛）

杨先生在勘误后重新对应了各调指法，并推测出了京音乐凡调、乙调、工调三调。在勘误前，杨先生根据吹笛者在演奏中指头实际的动作，记下了正调（F调）、背调（♭B）、皆止调（♭E）的指法，对应了工尺七调正工调（筒音作re）、六字调（筒音作mi）、尺字调（筒音作la）三个指法调。这种对应下，京音乐的皆止调（筒音作mi），第一、二、五、六孔需按半孔奏出首调的“fa、sol、do、re”四音；背调（筒音作la），第二、五、六孔需按半孔指法奏出首调的“do、fa、sol”三音，还有据此推出的月调对应小工调，并未见到演奏。这种矛盾是显而易见的，如果“月调”对应小工调指法，那应该是最常演奏的调，因为其指法非常流畅，是管乐器中基本的一套指法。可能杨先生注意到了相关问题，因此重新勘定了智化寺七调，以“正调”对应小工调指法，其他各调也合乎了逻辑与规范。

杨先生开始没发现这个问题，而是在勘误中指出，其中一个重要的原因就是乐人在演奏时，指法上没有严格按照叉口指法或半音指法加以区分。智化寺音乐正调与背调对应的小工调、正工调指法本来就差别不大，只是在笛子的第二孔加一个半音指法或叉口指法，因为这个音处于偏音位置，使用频次不多，加上皆止调也没有实际按尺字调指法奏出，因此在指法上模糊了几个调的差异。而且智化寺音乐所用谱经过了改造，天仙庵的京乐能手妙申和尚，把四调统一改编成了正调一调的谱式，这样方便了初学者能迅速掌握乐曲，但减少了多调的演奏实践。

类似的情况，笔者在高庄村北乐会进行考察时也发现过。北乐会现在主要使用

① 《杨荫浏全集》卷六，第247页。

“正调”“背调”两调，北乐会成员认为“正调＝D调”“背调＝G调”，从调名上与调高相对关系上看，与智化寺是一致的。调高的差异是因为其使用乐器的定调都为D调，与智化寺定调都为F调不同。北乐会管子的演奏者认为，“正调”为“D”调，“背调”为“A”调。造成这一现象的原因，应该是北乐会拥有三种调高的管子：D调、G调、A调，不同调高的乐器如果采用了相同的指法，就出现了上述矛盾。

北乐会司笛的赵金永介绍“正调”与“背调”之间的转调：以“正调”的“fa”作为“背调”的“do”。这种方式如果用工尺七调为参照，应该是属于传统音乐理论“借字”中的“单借”，以“正调”（筒音作sol，小工调指法）为基准，把“工”升高半音为“凡”（fa）作为新调的“上”（do），以转至下方五度新调。因此“正调＝D”与“背调＝G”的对应关系应该是正确的。

尽管北乐会在宫调问题上有出入，但是在现场演奏的实践中他们却配合得相得益彰，三种调高的管子如何统一？在此应该首先调整一下北乐会“正调”“背调”对应的指法，以“正工调”对应“正调”；“背调”对应“小工调”。在此基础上对于管子的三种筒音作调整，调整的根据是北乐会存在小工调与正工调混用的情况，而且定调有指法调和绝对音高两种系统，所以采访中说的D调管子筒音为“四”可能指D调管子筒音的绝对音高a。经过调整后，北乐会调名与指法调的对应如下表所示：

表2：高庄村北乐会管、笛指法与调高对应

乐器	筒音	筒音及三孔音高	指法调分析	合于今调
D调管子	尺	a/d	正调实为正工调，以筒音作2（a），1为g	G调
G调管子	六	d/g	背调为小工调，以筒音作5（d），1为g	G调
A调管子	四	e/a	筒音作“四”，既尺字调，以筒音作6（e），1为g	G调
D调笛	尺	d/g	正调实为正工调，以筒音作2（a），1为g	G调

通过比较：高庄村北乐会所表述的“正调”为工尺七调中的“正工调”，实为G调；“背调”为“小工调”实为D调。存在“正工调”与“小工调”混用的情况，并且多以“正调”，即“正工调”演奏为主。北乐会以“六”为调首，“六”字作为转调之关键。

"我国的传统乐学本来就有自己的理论体系，有切合本民族音乐实践的各类术语和技术方法"。① 当下很多乐社开始使用西方音乐理论术语对应传统宫调关系，虽然能对应上相对调高的调名，但由于是一种外来理论，与传统调名在定调标准、宫调理论、音乐观念上有较大差异，其调名与定调标准之间的矛盾，则应该是这种宫调术语转化过程中，出现的技术性失误所致。但这不能妨碍其传统调名本身内在结构与逻辑的严密性、系统性、规范性。

（二）会社中七调的类型及与工尺谱类型的对应

1. 会社中七调与工尺谱类型的一致性

七调，可分为两种类型。一类以昆曲中工尺七调为代表，以工尺谱字命名的"上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调、乙字调"七调，因为是完全的首调概念，因此这种类型的七调，以"上"为调首②，或不强调这个概念；另一类七调以会社，及各地具有古老历史渊源的器乐"乐种"为代表，其记谱系统采用固定调，但调名、定调标准又受到工尺七调的影响，翻调时仍以"正调"为基础，多以"合（六）""尺"为调首，作为翻调的关键音。

这两种类型的七调，对应工尺谱的两种类型。李石根先生把现行的工尺谱分为两类，一种是具有宋以前古谱传统的属于固定唱名的工尺谱，谓之"俗乐工尺谱"；另一种则是具有新的体系的"小工调工尺谱"。他认为这是两类不同性质的工尺谱，"后者是普遍用于戏曲音乐和民间吹鼓乐的谱式，和具有固定唱名特征的早期工尺谱相比，它的主要特征是首调唱名"。③

固定调、首调记谱与唱名系统并非绝对分野，只是在应用时有所侧重。"小工调工尺谱"及对应的工尺七调，主要用于声乐，侧重于首调；"俗乐工尺谱"及对应的七调类型，主要用于器乐演奏，因为指孔与谱字存在对应关系，方便了演奏者迅速掌握与演奏，因此侧重于固定调。但是后者在学习乐曲时，首先要唱谱，其"阿口""润腔"的存在，必然使乐曲形成完整、清晰的旋律线，使得学唱者内心中形成这一旋律首调的概念，并铭记在心，经久不忘。会社中一般都采用了基

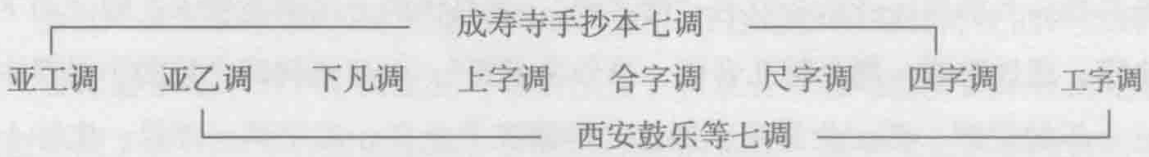
① 《黄翔鹏文存》，第276页。

② 传统音乐中"调首"音不出"合、上、尺"三字，调首的含义及辨认，详参黄翔鹏《不同乐种的工尺谱调首辨别问题》，《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007年，第57—66页。

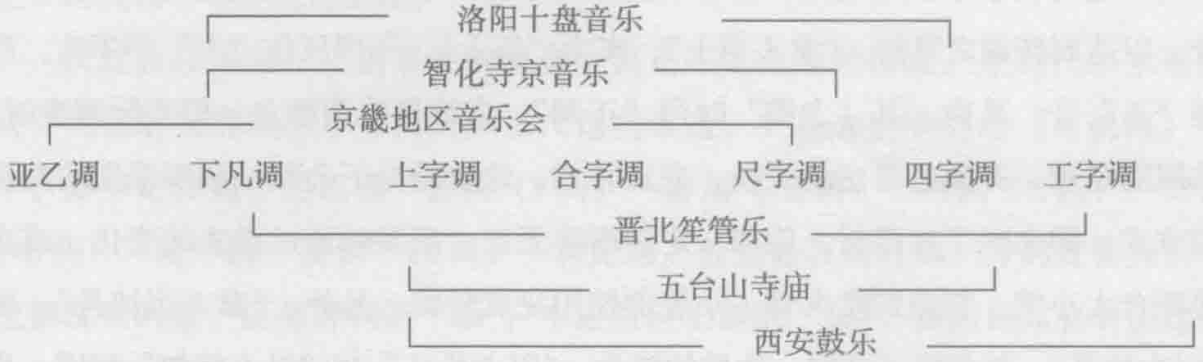
③ 李石根：《中国古谱发展史上一次重大改革——泛论工尺谱的产生及其形成过程》，《交响》1985年第3期，第29页。

于固定调记谱系统与唱名系统的七调与工尺谱的类型，二者是相辅相成的。

景蔚岗认定“把笙管乐看成一个整体，该乐系是可以演奏七调的”，并通过成寿寺七调云锣音位图显示的七调结构推测出“西安鼓乐型七调”，与“成寿寺型七调”并列为两种七调模式。如下图所示①：



再根据作者给出的笙管乐系乐种的常用调作下面的示意图②：



继续推论，上述“笙管系乐种”都可以自成一套模式。各模式的七调，只因“合”字对应黄钟音高不同，导致在五度链中位置不同、取音的范围不同。但如果根据上述七调的类型，并加以所用工尺谱记谱系统为参照，笙管乐中诸模式的七调，实为一种类型，即基于固定调记谱方式基础上的七调。

2.“借字”与七调的结构

既然有七调多调的演奏实践，就会产生转调的手法，传统音乐中这一手法的集中体现，就是“借字”。借字即在工尺谱中，借“变声代替正声，作为另一调的正声，从而改变调高，同时改变部分曲调的一种手法”。③ 在管乐器上，借字主要通过相邻指孔或半音孔的运用来实现。李来璋通过对东北地区鼓吹乐的研究，率先提出“借字”现象④，但这一转调手法的运用，不止在东北，而且在传统音乐

① 景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，第212、236页。
② 景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，第211页。
③ 《中国音乐辞典》，第195页。
④ 李来璋：《东北鼓吹乐研究》，第288—295页。

活态中有着普遍的应用。如“隔凡”，又有“去工添凡”“以工代凡”之说，“变宫为角”实为“压上”手法的运用。以上转调的方式道理相通，只是区域性的表述存在差异。

河北地区就有采用“借字”理论用于转调的会社。《普查》中提到，河北省保定易县桥头乡麻屋庄音乐会就有“借字调”，其具体的运用就是管子孔眼“向下借一个字，通过改变一两个管孔音位，其他字不变”，以达到转调之目的，材料中还有进一步的说明，其“念谱用正调念，变调在手上变。乙字调（郭说：实际上也是借字调）拿乙当上，所以没上有乙；拿六当怯凡（高凡），所以没六有凡”。[①] 首先，这是借字手法的运用，管子通过相邻指孔，半音相借，而其他指孔音位不变，以达到转调之目的，“拿乙当上”，实为“压上”，[②] 即压住“上”字不吹，而奏“乙”音。其次，其“念谱”时用“正调”，应该是首调概念；但实际演奏时，采用固定调，并通过指法的变换，完成转调。这也是当下会社一般所采用的翻调的方式，即念唱工尺谱时，旋律一定而谱字无定，演奏时通过指法的变化，或直接配合大小哨、相差四度大管、小管的使用完成转调。另外，“拿六当怯凡”，即“以六代凡”，与借字不是同一性质的概念，“以六代凡”与“以上代勾”相同，是受到乐器形制、笙簧失律等客观因素的制约，一种被动的选择，而借字，是一种主动的方式。

借字是配合七调实践出现的方式，但这种转调手法同时受到乐器形制与乐队组合的制约。袁静芳先生提出“乐种”宫调结构中“三大调”的理论[③]，如果以借字为参照，在正调基础上，通过单借，即可在上下方五度再生出两调，这三调就作为一个基础，在一个“乐种”宫调结构中占有了核心的地位，在此基础上，通过“双借”“三借”，依五度链，可再拓展生出五调、七调。但受限于笙管组合中笙簧音位取音的范围，“四借”就会超出笙簧音位取音的范围，而且半孔音过多，也使得管乐器演奏在实践上失去意义。如再有宫调的实践需求，则只能更换整套乐器。

借字是传统音乐旋宫转调中一种重要的方式，在鼓吹乐中有着普遍的应用，历史上应该是经过了在籍乐人群体的规范与总结。借字系统内部具有高度的严密

① 《普查》，1996年，245页。
② 《中国音乐辞典》，第444页。
③ 袁静芳：《乐种学》，1999年。

性、逻辑性，并且可操作性极强。同样一种借字手法的运用，在不同地区、“乐种”乐社中可能有不同的说法与实现方式，应该是这种转调的方式在乐籍制度解体，被民间所接衍，面向社会传播过程中区域性调整的结果。

（三）记谱系统由固定到可动的转化与谱字的改造

会社一般采用固定调的记谱及唱名系统，但这是根据相对传统的样态而言。工尺谱记谱系统经历了由固定到可动的演变，河北音乐会与西安鼓乐社的记谱系统也受到了这一演变历程的影响，并对其原来的谱式、谱字与记谱系统进行了改动。这种改动具体表现在对关键谱字、音位的改造，导致了“以五、六代凡”“以上、尺代勾”等情况的出现。

仅就会社而言，记谱系统的改变应该是不太久远的传统，是近代以来形成的。比如智化寺的妙申和尚对其工尺谱的改造，在杨先生举例的《斗鹌鹑》[①]中，妙申把原谱中的四调“正调（F调）—皆调（♭E调）—月调（C调）—背调（♭B调）”统一成“正调”（F调）一调记谱。经过修改的月调、背调音程关系对应都没有问题，但是皆调的“do”，本应对应正调的“♭si”，虽然民间有对应这一音位的“哑一”，表示低于“一”字半音，但工尺谱谱字中没有与之相对应的符号，因此演奏时不加以指法上的区分，就会导致音律、宫调上的矛盾。仅就笔者在田野考察中掌握的情况，胜芳观音堂音乐会在恢复的过程中，对其乐曲经过重新“排谱”，即用工尺谱字根据首调旋律重新记写，这个过程中，就出现了音位的改造导致宫调系统变化的情况，下文重点对此进行分析。在西安南集贤鼓乐社，根据社长田孝黎与张俊的介绍，上一辈的师傅就已经对所用谱进行了改造，逐渐统一到D调、G调两个常用调。工尺谱记谱系统由固定到可动的转变、谱字的改动，对会社音乐本体形态产生了重要的影响，以下通过个案，予以辨析。

1. 翻调记谱对宫调系统、“同曲异名”现象产生的影响

2011年7月，通过对文安县任庄音乐会、胜芳观音堂音乐会的考察，发现两个乐社中《一五六》《工尺上》是同一首乐曲。通过形态分析，更确定了这两首乐曲在本体上的一致性。两相对比，任庄音乐会的《一五六》应该是相对传统的样态，谱字采用固定调记谱，观音堂音乐会的《工尺上》则是经过了后来的“排

① 《杨荫浏全集》卷六，第239—245页。

谱”，是根据首调的旋律重新对应了工尺谱字，在翻调记谱中，对个别旋律、谱字进行了改动，正是这种改动，改变了这首乐曲的面貌。

谱例1：任庄音乐会《一五六》与观音堂音乐会的《工尺上》谱例片段对比①

《工尺上》《一五六》对比

工尺上　工　尺上　唉　合　四上　唉咳　工　尺工　六　工　尺　上

一五六　一　五一　尺　尺　五六　一　五一　尺　尺呃　一五六

5　尺工尺上尺　上　四上　四　合四上　四合四上唉咳　四上　四上

五一五六地　六工　六哇　工六尺工六哇　工　六工六

10　尺　工尺上　六五　六工六　工尺上　尺工尺上尺　上四上

尺呃　一五六　尺　工尺上尺　一五六　五一五六地　六工六

15　尺　上尺　唉　六　工　尺唉　尺上工尺上　唉　六　工　尺

五　六五哇　一　尺呃五唉　五　六　五　尺工尺一五啊

① 根据田野考察录音整理。

注:为更清晰对比，以《工尺上》为基准，调整了《一五六》部分小节，并且统一为F调记谱。

通过对比，两首乐曲实为同曲异名的形式，其命名的依据就是乐曲出现的前三个谱字。两首乐曲只是在几个节奏、“阿口”装饰音处略有差异，其余基本一致。《一五六》相对《工尺上》，谱字与旋律的音程对应关系更为准确，《工尺上》略有出入。通过田野考察以及反复印证，这个问题产生的原因是李文海对这个牌子进行了重新的“排谱”，他根据旋律记为简谱，又转换为工尺谱，在这个过程中，对个别谱字进行了改动。对于这点判断其中一处依据，在对比谱例的第三小节，“工、六”第一小拍对应“mi、re”，第二小拍对应“mi、sol”，因此第一拍可能是他出现的失误。《一五六》中同样的旋律对应“一、五”（si、la），“一、尺”（si、re），音程对应关系准确。另一个依据就是在如上谱例的第十一小节第二拍，虽然他唱的谱字是“六、工、六”（sol、mi、sol），但是“六”与“工”之间实际的小三度音程关系不明确，游移于小三度与大二度之间，如果根据接《一五六》中为“尺、上、尺”（re、dol、re）的音程关系，这里的谱字应为近“六、凡、六”（sol、fa、sol）。另外，第十一小节第二拍框出的一个音的差异应该引起重视。《工尺上》这一个谱字（“凡”）的变化，不仅使这首乐曲旋律发生了变化，更重要的是对宫调系统的影响：

表3:《一五六》《工尺上》旋律与谱字对应关系

旋律	1	2	3	4	5	6	7
一五六	六	五	一	上	尺	工	(凡)
工尺上	上	尺	工	(凡)	六	五	(一)

上表显示，翻调后的《工尺上》有没有这个“凡”，直接关系到二者之间是同宫之间的调式转换还是异宫系统转调的问题。这是解决这首乐曲宫调问题的关键之一。如果有这个“凡”，联系对观音堂李金峰[①]的采访，观音堂音乐会用D调管子，简音分别作“合”或“尖尺”，再根据音位的排列，从指法的角度，以工尺七调为参照，《一五六》对应“正工调”演奏；《工尺上》对应“小工调”演奏。从《一五六》翻至《工尺上》只需要“变宫为角”就可以完成，属于转至上方

① 李金峰，李文海的孙子，胜芳观音堂音乐会成员，13岁（2011年）。

五、下方四度调的“压上”系统转调。如果没有这个“凡”，那么二者之间就是同宫系统内调式转换，《一五六》中出现的“上”因为在节拍的弱位上一般理解为“经过音”或“辅助音”。

李文海对这首乐曲的“排谱”，使旋律呈现出以五“正声”为主的样态，这不是孤例。李文海还用《苏武牧羊》的旋律演唱了《南无观世音菩萨》《胖娃娃》《卖豆腐》3首乐曲，并用简谱为我们进行了解释，简谱谱例片段如下：

2 5 | 62 16 | 5 – | 56 535 | 2 –、| 16 13 | 2 – | ……

但是这段旋律，还有一种习惯上的对应：

5 1 | 25 42 | 1 – | i 2 i 6 | 5 – | ……

如果根据第一个谱例把这首曲子补充完整，那么根据杨荫浏先生的研究，这个曲子在“第16至第19小节间的转调关系，可更为显明”①，是“合”字主调音与“上”字主调音的区别。而有一种记谱反而看不出这种区别。这里从中可看出，李文海的内心听觉、宫调概念以及对旋律的主观偏好，都可能在他重新“排谱”时，在若干旋律及谱字对应上进行改动，原谱的音乐面貌可能因此就产生了根本性的改变。

2. 关键谱字与音位的改造——以“五、六代凡”以“上、尺代勾”

工尺谱记谱系统由固定到可动的演变，在翻调记谱过程中，非常重要的内容是对关键音位、关键谱字的改造，如“凡”“勾”等字，又以“五、六代凡”以“上、尺代勾”这两种形式最为典型。这种改动使得音阶形式发生了相应变化，“凡”字被改掉后，七声音阶向六声音阶的过渡；“勾”字被改造，音阶中的半音关系出现变化，正声音阶向下徵音阶转化，调首音也因此发生了改变。总之，谱字的改造是会社音乐本体中心特征中一个重要的方面。

（1）以“五、六代凡”

对于这个问题，杨荫浏先生在智化寺音乐研究中曾提到过，并认为这可能是

① 《杨荫浏全集》卷六，第44页。

管子演奏中，由于“凡、六”合用一孔，在吹奏时，“模糊了同孔两音间的区别”所致。[①] 杨先生的说法有一定的道理。

张伯瑜在《河北安新县圈头村音乐会考察》中，提到圈头村音乐会工尺谱中用到“上、尺、工、凡、六、五、一”七个基本谱字，但实际旋律中“凡”字，用“六”或“五”来代替的情况，并给出了具体的谱例与说明。[②]

圈头村音乐会出现“以五、六代凡”，还是笙簧失律对其取音范围产生了影响。从相合笙管的情况看，圈头音乐会笙簧中已无“凡”字相合，但是管子、笛子均有便利的指孔吹奏此音，但现在这个音既然不用于演奏，还是受到笙簧失律的影响。“管子靠笙”，在形成定制的笙管乐队中，应律乐器取音的范围不能超出笙簧所涵盖的音位。因此其使用六声音阶的问题也已然清晰，笙簧失律导致旋律中“si”的音位被改造，因此其音阶样态呈现六声为主，但是传统上，如果笙簧补上此音，其应该是七声音阶为主的样态。

（2）以“上、尺代勾”及“勾”字音位的缺失

“勾”字与九孔管的使用存在对应关系，是最初出现的十个工尺谱字之一。通过前文对历代官方文献的梳理，配合九孔管的“勾”字一直见于文献记载，并且在当下会社中仍见应用。圈头村音乐会念唱工尺谱时还有“勾”字，西安鼓乐谱中还有“勾”字，抄本中有“以上代勾”的使用。[③] 但随着八孔管的出现并逐渐占据主流，九孔管渐被取代，背下孔弃置不用，“勾”字本身的乐律学内涵已失，与“五、六代凡”一样，采用相邻孔位、音位的“以上、尺代勾”成为一种普遍的情况。

“勾”字音位的存在，就是方便转调。因此历史上九孔管、十七簧笙与七调之间是一个完整的整体，意义就在此。除了宫调关系，“勾”字音位与音阶形式也有联系。唐宋时期采用固定名体系的律名与谱字的对应关系，“勾”对应“蕤宾”，如果以“合”为黄钟，并作为宫音，则“勾”为“变徵”，其音阶形式对应以“合”为调首的正声音阶（雅乐音阶）。（见下表）

---

① 《杨荫浏全集》卷六，第246页。

② 张伯瑜编著：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年，第20页。

③ 李石根《西安鼓乐全书》中，所统计抄本“第四十三本《内八套》，五调乐曲中出现了‘上’‘勾’”并用现象；“第四十四本《外八套》五调《汉中山》‘勾’‘上’并用”；“第五十二本《词全部八套正付（副）》《灯词彻夜乐》有两套，同为五调，惟后一套仍以‘上’代‘勾’”。

表4："勾"字与音阶形式的对应

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄清
谱字	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六
音名	1		2		3		#4	5		6		7	1
	1		2		3	4		5		6		7	1

在上、尺之间的"勾"，可同时用于新旧两种音阶，"转调后仍能保持音阶的统一"。① 但在历史发展过程中，逐渐把调首音提至"合"字上方四度的"上"，下徵音阶逐渐占有了优势，"勾"字也在这种音阶形式的转变中逐步被取代。

李石根先生指出，西安鼓乐中"勾"字是"转调时的备用音"，并通过五调别子《玉门散》具体说明"勾"的作用：

> 它的相对调高是D调徵调式，只能以梅管笛领奏。这种笛本为尺调（开三孔为宫，这种笛本为尺调），标准音高位d^2，当为D调。但要吹奏"五"调乐曲，就要以筒音"五"（A）字为宫吹奏。谁知由于梅管笛的形制及吹奏技巧的局限而未能转调。结果这支五调《玉门散》却变成尺（D）调了。这时候又把曲调中个别勾（#c）音改为尺（d）音（因为吹奏者吹不出勾音）。结果听其演奏，这支五调乐曲，不仅变成了尺调，而且又使原谱的徵调式，变成了商调式，在音阶上出现了变异。②

"勾"字音位的缺失使音阶形式、调式调性等方面均受到了影响，改变了原曲的面貌。既然"勾"字音位已失，那么作为对应的九孔管的背下孔就没有存在的意义，在清代文献中，开始出现了大管九孔、小管八孔两种形制，其用乐的观念也发生了改变。

小 结

中国传统音乐在音乐本体中心特征诸多层面具有一致性、相通性，这既是一

① 李石根：《西安鼓乐全书》卷一，第591页。
② 李石根：《西安鼓乐全书》卷一，第78—79页。

种客观存在，也同时具有深厚的历史、文化内涵。本文以河北音乐会与西安鼓乐社为研究对象，通过两类乐社所承载音乐本体中心特征之比较，以阐释历史上在籍官属乐人承载的音乐具有本体一致性，并在乐籍解体后这个专业乐人群体对“民间”传统音乐文化所产生的实质性影响。

河北音乐会与西安鼓乐社均为“会社”性质的音乐组织，其产生、出现与发展，都体现出制度因素的影响。会社承祀对象多属国家吉礼小祀范畴。明清时期，部分国家小祀对象经历了从民间选择、上升的过程，从国家礼书到地方志书所载可见国家小祀作为“通祀”“群祀”，在地方官府中普遍实施的意义。乐籍制度存续期，仪式用乐主要由官属乐人承应，乐队明确以鼓吹乐类下“笙、管、笛”组合为要。乐籍解体后，地方官府中曾经的官属乐人身分改变，职能未改，而又有民间人士向其学习者，以不同的方式将原官属乐人承载的国家礼乐既为官府服务又开始为民间信仰服务，正是在这种官府用乐被民间接衍的过程中，会社组织逐步扩展并从仪式到用乐均有承继。会社的传承途径，主要有三种：源自官属乐人，源自僧、道以及在这两种主要传承途径基础上再传播的方式。僧、道仪式用乐部分来自于国家礼乐，这些亦成为两地会社仪式用乐之来源。虽然传承途径不尽相同，承载群体的身分也在历史的变迁中发生了变化，但殊途同归，历史上由在籍官属乐人传承的传统音乐的主脉，经由官属乐人与僧、道，通过会社的承载，积淀在当下。

会社乐器组合及乐曲从传统“国家”意义而来，其乐器形制、宫调系统既存在相同一致性，其又在鼓吹乐民间存在的发展过程中产生一定的变异。笙管乐队组合的用乐机制应为十七苗笙、九孔管与七调为一体的存在，这种同一性在两地乐社乐谱系统中有明确显现。在数百年发展演化的过程中，因笙簧缺字，管孔失位，导致音阶形式及七调缺失的状况。一方面表现在，相差四度，不同形制大管、小管对应“正调—背调”的演奏，管子大小哨与“掣音”演奏技巧的运用。一方面表现在，会社调名系统，基本呈现出以“正、背、皆、月”调名为主，兼与工尺七调调名的混用。调名有混用的状况，但定调标准是统一的，即对应绝对音高、指法调两个标准。会社工尺谱记谱系统经历了由固定到可动的转变，在这一过程中，“以五、六代凡”“以上、尺代勾”方式的出现，对会社承载的音阶形

式、调首等本体特征均产生了重要影响。“同曲异名”的变化，演奏实践中“借字”手法的运用，既与七调结构相关，也受限于笙管乐器形制。

河北音乐会与西安鼓乐社在音乐本体中心特征诸多层面体现出的一致性、相通性，涉及到传统音乐的方方面面，具有广阔的研究空间。限于田野考察与文献准备的不足，本文在很多方面有待进一步的深化，相关结论也应该作进一步深入的研究与论证。

（原载于《人民音乐》2015年第3期，《艺术探索》2017年第4期）

河北安新县圈头村音乐会与吹打班的比较研究

白　莉[①]

一、圈头村音乐会与吹打班社

（一）圈头音乐会

1. 历史源流

圈头村在明清时期隶属任丘县，中华人民共和国成立后几经变更，现属安新县管辖。据《安新县志》记载："圈头在明代称傅家屯，后因本村规模在淀圈内居首位而得名圈头。清乾隆曾到此水围，并建行宫一处，今已不存。"[②] 据当地的说法，1748年，乾隆帝前往曲阜祭孔，途中在白洋淀行水围，建圈头行宫；1753年，乾隆帝再次到白洋淀行水围，驻跸圈头，听到了音乐会的演奏，龙心大悦之际御赐音乐会飞龙旗、飞虎旗和雕龙红蜡。音乐会至今仍保存着飞龙旗和两根御赐的蜡烛。这说明了圈头音乐会具有较为悠久的历史，如果口述的史料可以确认，那么音乐会已经存在近300年的时间。

据老艺人介绍，离圈头很近的鄚州（现属任丘）是神医扁鹊的家乡，鄚州大庙供奉扁鹊，香火很盛，是当时笙管乐演奏的主要场所，音乐会与神医扁鹊的老家鄚州曾深结渊源。20世纪初的一天，远近闻名的药王庙中的高僧让圈头村一名香客捎话："还有几首曲子没有教给村里的音乐会，派三个学管子、笙和笛子的人来学吧。"但这件事情最终因为"闹日本"而搁浅，日本人占领该地区，寺庙被毁，僧人流落各地，所以音乐会保存的乐谱中有几首连会长陈小花师傅都无法演

---

① 白莉，1977年生，女，中国艺术研究院2008届硕士研究生。

② 安新县地方志办公室编：《安新县志》，北京：中国书店，1996年，第65页。

奏，如《送贤人》《哭长城》《朝天子》《西厢》等曲子。圈头村音乐会的主要职能是祭祀药王，是“药王会”的性质，属于民间香会组织。其建于何时，虽已无从查考，但根据历史记载可以判断，在乾隆帝到此打水围之前药王会一直在活动。另外，据老人们口传，当年圈头村民乘船去郏州大庙上香，必有会中的音乐随从，而圈头香会的奏乐在当时负有盛名，也赢得了郏州乡民的尊重——只要圈头村的队伍到来，各香会列队迎接，使其处于显眼、重要的位置。每说至此，老人们脸上还漾起自豪的神情。如此说来，药王庙在乾隆年间即已遭焚毁，其乐队还曾为乾隆帝奏乐，此香会至少存在了近300年。如果从到郏州大庙祭祀药王算起，那么，村中香会的时间还要提前。圈头音乐会的演奏近百年来从未间断，即使在“文革”时期也没有停止。而且，在陈小花师傅的努力下，几十年来音乐会的传承一直没有断，形成了会员的不同年龄段。

2. 音乐会概况

（1）药王会

图1：“接会”（前排右一陈小花接任会长，白莉摄）

作为药王会，属于香会的组织，完全是村民们自发形成。香会每年最为重要的活动是农历四月十九至二十一祭祀药王。这3天，凡是在会的乡民都到会上聚集，在乐声中向药王行叩拜礼，祈求神灵护佑。除此之外，每年农历的大年三十“熏香”，不仅是香会，村中的花会也要参加，并在本村的主要巷道“演街”；正月

初一，香会中的乐队成员还要到村中的先贤祠（近几十年来改为烈士祠）奏乐以慰先贤；在正月十四至十六，香会中的乐手要为灯节演奏；还有就是为乡民的白事奏乐。会中的规矩是只为祭奠药王演奏、为神灵演奏、为祖先演奏（不为婚礼奏乐），这充分显示了香会用乐于“祀”的风俗与文化内涵。

香会的会首历来由德高望重者担任，负责组织香会的活动。香首与会首以前是有分别的。香首的职责在于主持由乐社执行的宗族性、宗教性仪式，在某种程度上具有族长的身分特征，会首的职责是执行会社的一般性事务。但近年来香首与会首已模糊了职权范围，已无分别，多由一人兼任。在乡民心中，音乐会（或者说药王会）更换会首（当地称“接会”）是一件非常重要的事情，要举行庄重的仪式并宣告全村会首的变更。上任会首是陈红锁，他1999年接任会首一职，不懂乐器，只任香首；2007年5月圈头音乐会举行了隆重的接会仪式，时年74岁的陈小花师傅接任了会首。

香会属于村民们自发的组织形式，是为祭祀服务的，在当地有广泛的群众基础，又称“圣会”和“善会”，这也充分说明了香会的性质。即除祭祀药王之外，更多是义务为加入会社的乡民提供白喜事的服务。在如今音乐会新会址的门上有一块匾，写着六个大字“圈头音乐圣会”。

图2：“圈头音乐圣会”（白莉摄）

这几个词充分体现了音乐会的性质。在乐人们的心中，神灵是能为他们禳灾祈福的，是崇高的，而为药神（灵）奏乐是神圣的，因而称为“圣会”。按照艺人们的解释，所谓“善会”，即行善积德之会，他们立会的目的，就是为了行善事、积阴德。为此，除了“礼神明，敬天地”，为本村乡民禳灾祈福之外，另一个重要的方面就是行丧礼、做法事，为亡者超度灵魂。音乐会在所有的活动中都坚持无偿服务，绝不收取任何费用。也正因如此，更加彰显“为民行善事，为己积阴德”的宗旨。

在圈头，几乎所有人家都在会，谁家有白事，必定是由香会参与主持办理。就会费而言，在会的家庭每年都要向会中缴纳不多的会费（5~20元不等，有自愿多交者），还有在香会上会期间接受香客的捐施。所收会费用于添置和修理乐器以及购置相应的祭品；此外，每年药王香会期间，在会的人家“吃会”，即各家都有人到会中一聚，也增强了乡民之间的凝聚力和向心力。时至今日，香会依然保持了为在会乡民白喜事服务不收费的规矩。缴纳会费无人赖账，相当“痛快”——是祭祀药王和办白喜之事所需，是乡民默认的风俗。若家中长辈去世，没有音乐会奏乐，是“不可想象”的事情。在当今社会经济大潮来势汹涌的情况下，每人都有自己的工作，然而只要身在村中，一旦会中有事，在会的人都会不计较任何报酬，毫不犹豫地参加，由此也形成了一种凝聚力——什么事情皆可不顾，唯独此事不能耽误，且不取任何报酬。在这水中孤岛上，这样的情况已作为传统存在了百年有余，始终不变。

（2）音乐

音乐是整个香会中的重要组成部分，离开音乐，整个仪式将变得索然无味，因此，音乐成为整个祭祀仪式中的“兴奋剂”和“黏合剂”，不可或缺。

听老辈人说，当时鄚州大庙的僧人带来一本乐谱，共59首曲子，其中旋律乐谱56首，打击乐谱3首，分为小踏曲、小尖曲、小大曲、大曲四类。据说，当年高僧传授这些乐曲时没有全部授完就走了，因此，圈头音乐会能演奏的只有已传的41首，即40首旋律乐曲（见表1）① 和1首打击乐曲。

① 张伯瑜编著：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年，第24页。

表1

小尖曲	调式	小踏曲	调式	小大曲	调式	大曲	调式
浪淘沙	商［四］	五圣佛	商［四］	柳黄烟	商［五］	泣颜回	羽［工］
上江擦	宫［六］	脱布衫	宫［六］	天花落	商［五］	扑头鹅	商［四］
湘半月	宫［六］	乐道歌	徵［尺］	四上牌	商［五］	甘州歌	商［五］
王大娘放驴	宫［上］	乐太平	商［五］	劝君杯	羽［工］	下山虎	商［五］
张飞击枪	商［四］	山坡羊	徵［尺］	大走马	宫［上］	金字经	羽［工］
关公击刀	宫［六］	甘草节	徵［尺］	陶军令	宫［上］	关公挑袍	商［四］
花子叫街	宫［六］	沙洞江	徵［尺］	张公赶子	徵［尺］	扑禅咒	商［四］
小鹅郎	宫［六］	迭落金钱	徵［尺］	柳花香	商［四］		
梅花引	徵［尺］	巧桃神	宫［六］	妻上夫坟	羽［工］		
观灯赞	宫［六］	醉太平	商［五］				
		醉乐太平	商［五］				
		小劫马	羽［工］				
		倒掖车	徵［尺］				
		撼动山	宫［合］				

音乐会保存的工尺谱主要是用来帮助记忆、提示念谱与演奏。但是，会中的乐手更多还是由师傅口传心授来传承。圈头音乐会的乐队属于笙管乐的演奏形式，即主奏乐器是笙与管的组合，此外还有笛子、云锣、大鼓等。主奏乐器为♭E调。在每首乐曲演奏中间，有打击乐器组合作为连接，打击乐器有大鼓、钹、铙、小镲、梆子等。此外打击乐器还有独立的乐曲《坐禅谭》，这是乐社传承下来的唯一一首打击乐曲。乐手们所演奏的乐曲，具有典雅平和、庄重严肃、舒缓平稳、不急不躁的特点。无论是小曲还是大曲，乐手们出于对祭祀的虔诚，并不注重个人炫技，更多强调整体性，强调乐曲的完整和统一性。乐谱中还有一部分曲子音乐会无法演奏，乐人们认为这些就是当时郭州高僧没有传授的曲子，即《华关锁》《喜公子》《送闲人》《情歌》《哭长城》《小化缘三》《大化缘》《朝天子》《西厢》《八板》《大抱龙台》《小抱龙台》《清天歌》《小开门》《阴开门》《本地河西》《南河西》（后2首为打击乐曲）。

（3）韵谱方式

中国传统音乐的记谱法记录的不是实际音乐的准确样式，只是曲调的框架。民间艺人的音乐技能中有一项就是“韵谱”，而圈头音乐会的韵谱方式就具有典型性。会中虽然保存了以工尺谱记写的乐谱，但是，会中的乐手更多还是依靠师傅们口传心授来传承的，即所有学习乐曲的人都要由师傅一句句地先教“韵曲”，待一首乐曲完全唱熟背熟，再到乐器上演奏。音乐会的管事张国振老人说，目前会中只有陈小花师傅能够把40多首乐曲全部唱奏下来，而陈师傅其实不识字也不识谱，完全是师傅怎么教就怎么传下去，否则那些鄭州僧人未曾传授的曲目就不会有谱无乐了。这也恰恰从另一个角度证明了圈头音乐会所传之乐的传统性。而这本工尺谱的作用主要是帮助记忆，因为乐曲的实际音响效果与原曲之间还是存有一定的差距，这个差距就在于师傅在教唱过程之中所加入的“阿口”。

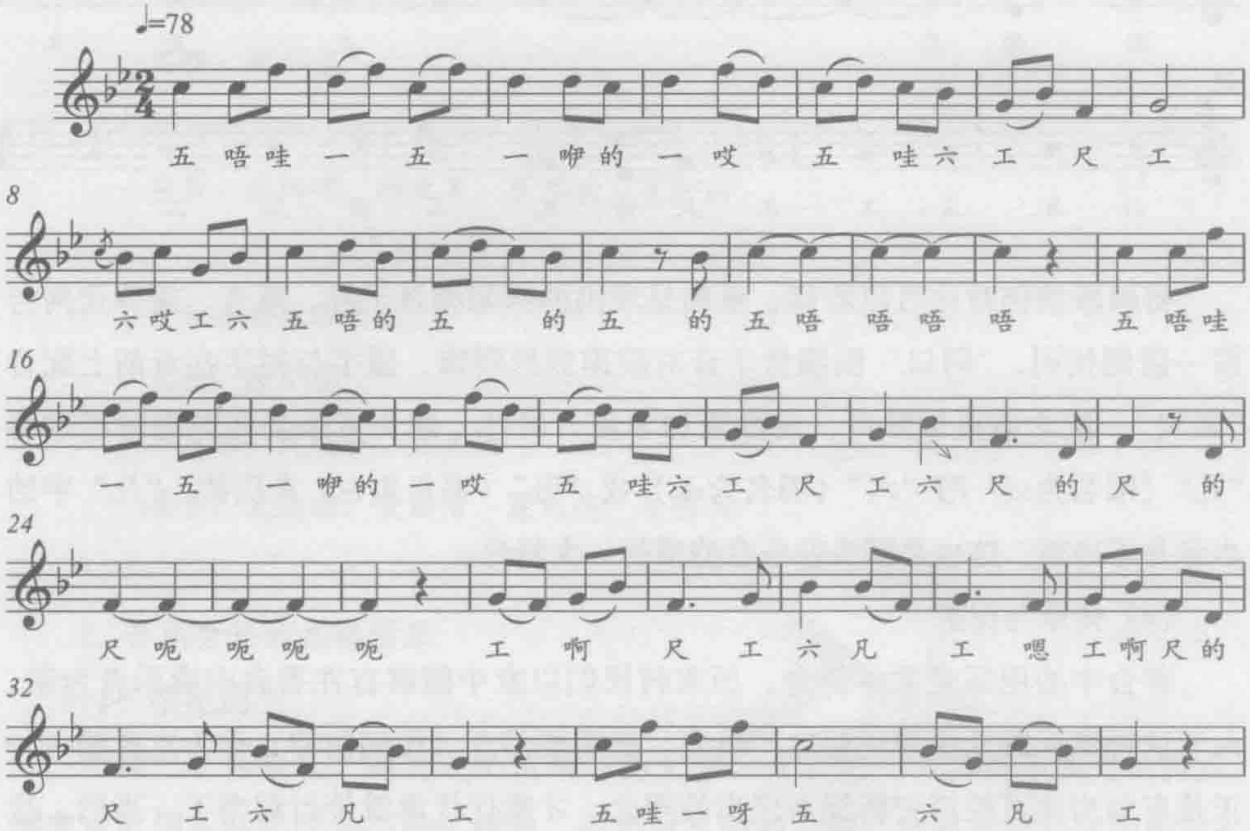
图3：赴鄭州祭药王的陈师傅（白莉摄）

所谓“阿口”，即是乐曲念唱、演奏中的装饰部分，换言之，这些“阿口”在原谱中基本没有体现，完全要靠师傅传授。当然，一旦加入这些“阿口”，从实际的音响效果讲来，即成为整首乐曲的有机组成部分。我们目前所看到的圈头音乐会传谱中，除了基本的音符、谱字和一些附加符号和说明外（包括板眼符号、反复说明、节拍种类等），乐曲的细节并没有记录，“阿口”也只是在重点的地方标出，音符的长短、快慢、“阿口”的加入、装饰音等不经师傅口传是无法学到的，

这也体现了中国传统音乐中乐谱与实际唱奏的关系。

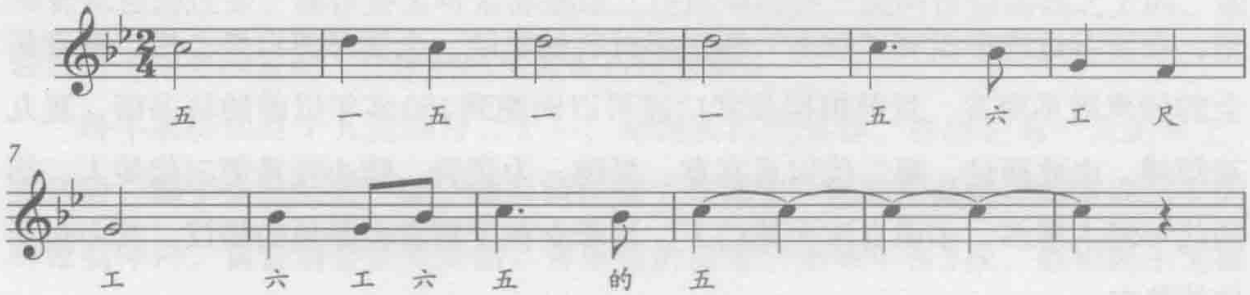
以下谱例是圈头音乐会《醉太平》的部分乐谱，① 其中“阿口”与谱字、旋律的组合可见一斑。

谱例1：

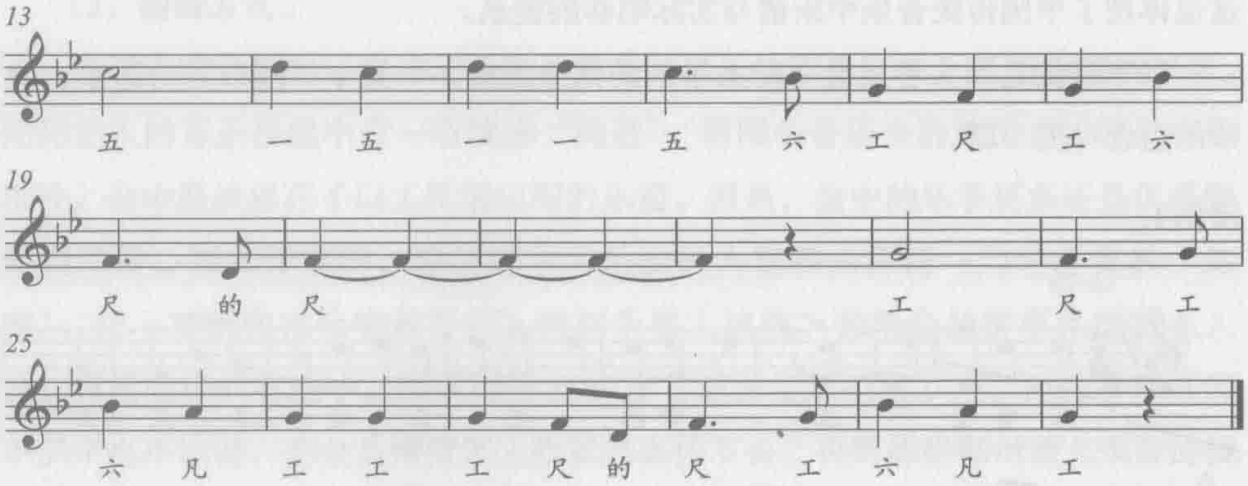


当我们去掉“阿口”，这段谱例会变为：

谱例2：



① 张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，第44页。



将两段谱例对比可以看到，乐曲呈现出的框架和骨干音、落音、旋律走向与前一谱例相同，“阿口”围绕骨干音对旋律进行润饰，谱字与衬字在音韵上配合“默契”，使念谱更加顺口，旋律更加丰富。另外，圈头音乐会在韵谱时经常将“凡”（唱名为si）用“六”（唱名为do）或“五”（唱名为re）来代替，“凡”字的本音并不出现，这也是圈头音乐会韵谱的一大特色。

（4）传承与保护

香会中的用乐是主体部分，历来村民们以家中能够有在香会中奏乐者为荣。由于这种奏乐既无报酬还要出工出力，是需要信念（民间信仰）作为支撑的——正是有为当地百姓消灾祈福为担当的理念，才能代代承继传衍到当下。当然，这也与当地的生产生活方式密不可分。在圈头村，每年到了农闲时期，村里的广播站都会广播音乐会的“招生信息”，通过广播站招收弟子，报名者踊跃。孩子们开始学习称“坐科”，老师傅们都是义务传授。首先学习念工尺谱字，师傅先教唱谱，在学习过程中没有“课本”和文字材料的辅助，全凭师傅口传心授。就音乐会的传承谱系而言，目前根据前辈口述可以回溯到150多年以前的马书田、夏九基师傅，由此而论，第二代以夏喜章、夏纯一为代表，陈小花是第三代传人，第四代年轻人居多，多出自陈小花门下，培养女孩子演奏也是他的提议，其中包括他的孙女。

圈头音乐会和“狮子会”2007年已经进入了河北省第二批省级非物质文化遗产名录，2008年2月进入了第二批国家级非物质文化遗产名录。圈头村还成立了狮子会抢救委员会和音乐会抢救委员会，名单如下：

“狮子会”抢救委员会

主任：夏书友

副主任：陈立通、夏老五

委员：陈国明、郝立军、夏东坡、夏河山

音乐会抢救委员会

主任：陈小花

副主任：夏赶会、夏老肥

委员：夏国潮、夏国清、夏双燕、夏满军

2. 音乐会社的礼俗用乐

（1）祭祀药王

所谓祀，即祭礼，属吉礼的范畴。历史上国家吉礼用乐具有等级化的特点。国家吉礼用乐在民间是很难见到的，但经过礼制的下移，国家礼制转化为民间礼俗，一些民间乐社接衍了国家吉礼的理念，又“拿来主义”地使用了其他非吉礼的乐曲，经过重新拼装组合后用于民间礼俗的奏乐，祭祀药王当然不会例外。圈头音乐会的过去、现在甚至将来都是建立在民间礼俗、民间信仰基础之上的，如若失去了生存的基础，音乐会的生命也行将结束。

每年农历四月十九到四月二十一，是圈头村的庙会。在庙会第一天的早上，音乐会、狮子会先绕街一圈，然后两位童子与香头一起在乐队的伴奏下在药王的神像前叩拜，宣告庙会正式开始。音乐会的固定活动每年有3次，祭祀药王无疑最为重要。圈头乡是一个水中孤岛，交通不便，看病成了人们日常生活的一件天大的难事，祈求药王保佑一年四季平安无事，渐渐演变为民间信仰。在诸神中，药王成了音乐会最尊崇的神灵，自然也成了音乐会祭拜的主神（旁边还有十大神

医陪祀）。在郑州药王庙周边地区（任丘、安新、安国等县市），这种对药王的崇拜是具有普遍性的。

具体仪式进程：

A. 烧香山

时间：2007年6月3—4日（农历四月十八—十九日）

地点：安新县圈头乡桥东村

晚八点，音乐会在搭起的大棚下开始演奏，地点位于桥东村的会址所在地，同时“烧香山”开始——在药王庙的门口，正对药王像，无数的香堆成小山，围上红布，尔后点燃。在熊熊火焰的映衬下，乡民们络绎不绝地对着药王像跪拜、磕头、祈祷。乡民们烧香山的目的一般分为三种：为前一年祭药王许的愿还愿；为自己或亲人朋友许愿；祈祷家宅平安、家人健康。

2007年5月陈小花接任了音乐会的会首，而2006年烧香山时已经许愿，因此这次烧了一座很大的香山，以陈师傅为首的全家人依次在药王像前行礼叩头，此时他身后音乐会的演奏极为卖力，乐声比此前大了许多。可见，音乐会在乐手们心中是神圣的，作为会首的陈小花德高望重，受到大家的尊敬。“香山”上有一些写了字的小纸条一起燃烧，内容正是各人不同的心愿，真实地反映着乡民们的心理期待，无论大人、孩子都表情严肃，举止庄重，体现出对药王的虔诚信仰以及对这种信仰巨大的心理认同。

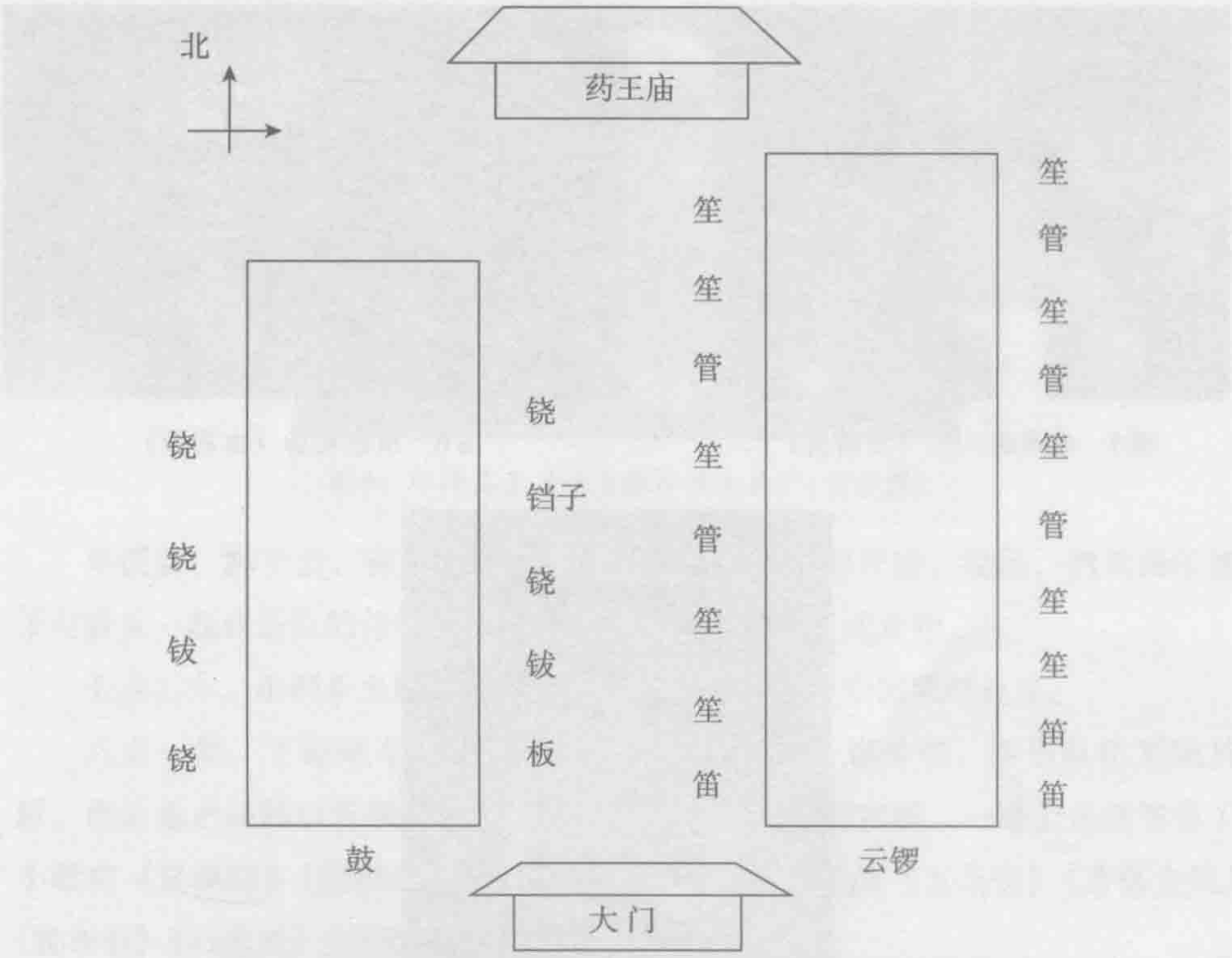


图4：圈头“音乐会”2007年祭祀药王时奏乐图

B. 为神唱戏

时间：6月3日（农历四月十八）晚九点

地点：村西戏台搭棚

民间有为神唱戏的传统，圈头村也不例外。请了保定老调剧团演唱了连台本戏《忠烈千秋》，连唱3天，虽也卖票，但只象征性地卖2元一张，而一场演出的花费需1000多元，主要由音乐会和狮子会来承担。虽然条件比较简陋，但是乡民们甚是喜欢，剧场里座无虚席，男女老少共400多人，且随着唱腔的此起彼伏，叫好声、掌声不断。

庙会具备三大功能：祭祀、娱乐以及物资交流。唱戏是为娱神，而从乡民们的反应来看同时也达到了娱人的目的。显然，这里虽是为“神”唱戏，却人神共享。

图5：看戏的人们（白莉摄）

图6：演出现场（白莉摄）

图7：药王邳彤（白莉摄）

C. 祭祀药王

时间：6月4日（农历四月十九）

地点：圈头村音乐会会址

多年来圈头音乐会一直保持着为神灵和祖先奏乐的习俗，有所遗憾的是，他们祭祀药王的演奏这些年只是在村里举行，而“老辈人”是要到鄭州药王庙里举行的。在所有会员看来，恢复去鄭州为祭祀药王演奏的传统，是音乐会生命的又一种新开始。6月4日，愿望成为了现实。

早上六点，集体吃饭，食物是固定搭配：小卷（小馒头）和大菜（粉条、白菜、豆腐和肉），村里无论是庙会、红白事俱是如此，已经成为风俗习惯。

图8：叩拜药王（中为陈小花会长）（白莉摄）

早饭后，狮子会、音乐会拜药王，作为祭祀药王的开始。绕街，然后两位童子与香头一起在乐队的伴奏下再叩拜药王，宣告庙会正式开始。

七点二十，由码头坐船，两条大船在震天的锣鼓声中向鄚州进发。

八点一刻，下船乘车，九点到达鄚州。依然是会旗导引，奏乐队伍紧随其后，而后是武场的行乐和狮子会，文场在后，进入鄚州古城，一路上连续演奏了小踏曲《甘草结》《倒掖车》，小尖曲《浪淘沙》，小踏曲《五圣佛》《迭落金钱》《脱布衫》《巧逃神》《乐道歌》《醉太平》《乐太平》。

图9：陈师傅的女弟子们（白莉摄）

九点五十，奏乐队伍进入药王庙。将药王庙正殿门口的香炉点燃后，陈师傅和几位老师傅进殿在药王像前跪拜磕头，尔后，在药王庙正殿，音乐会演奏了小尖曲《浪淘沙》《沙洞江》《湘半月》，小踏曲《五圣佛》，小尖曲《梅花引》。

（2）祭祀先贤

图10：圈头“音乐会”在烈士祠前演奏（白莉摄）

圈头音乐会的另一项主要活动是正月初一在烈士祠前的演奏。以前是为了祭奠先贤，20世纪80年代开始改为祭奠烈士，主要纪念本村在抗日战争中牺牲的烈士。每年正月初一，在离乡政府不远的烈士祠前，乐人们用典雅、庄重的音乐表达对烈士的缅怀，也用自己最纯朴的方式来祭奠先人。圈头音乐会的年轻乐人夏满军说：“这是必须演奏的，上边（前辈）这些老人都是对烈士的缅怀。大队（村委会）提倡这种形式，用自己的方式来为自己失去的上辈的亲人（表示祭奠）。”

具体仪式进程如下：

时间：2006年1月29日（大年初一）

地点：安新县圈头乡桥东村烈士祠前

烈士祠前由乡政府摆上花圈，音乐会的乐人们依长条桌围坐，桌上摆茶果。

中午一点，两挂鞭后开始了连续的演奏。曲目为12首小踏曲：《五圣佛》《迭落金钱》《脱布衫》《巧跳神》《乐道歌》《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《山坡羊》《小烈马》《沙洞江》《撼动山》；10首小尖曲：《上江擦》《湘半月》《浪淘沙》《王大娘赶驴》《关公击刀》《张飞击枪》《花子叫街》《梅花引》《小鹅郎》《观灯赞》；3首小大曲：《张公赶子》《柳花香》《妻上夫坟》。

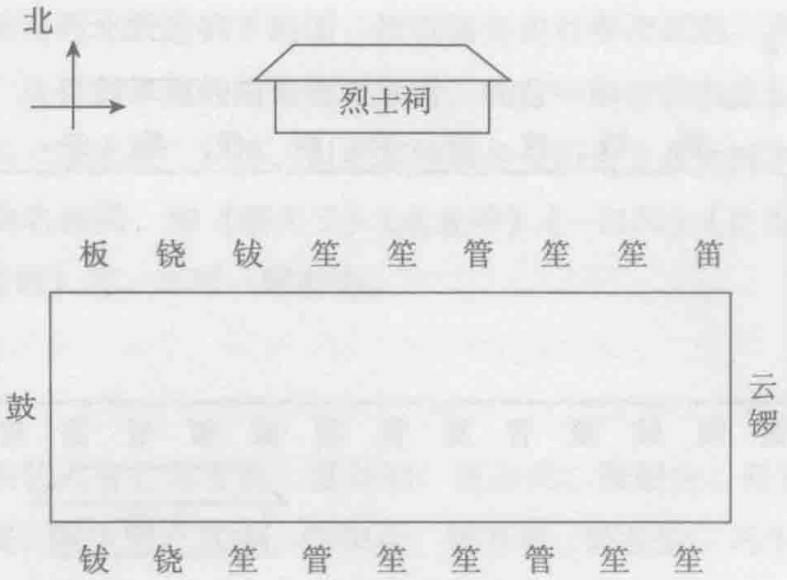


图11：具体乐器组合和座次

（3）白事

时间：2007年11月9日晚（老人去世第二天，尚未火化）

地点：圈头乡桥东村张锁军家

死者：张锁军的母亲张大楼

圈头音乐会为本村在会老人的去世服务，称“送路”，具体情况如下：

行乐——“送路”前演奏了《长三拍》（打击乐的锣鼓经，在每个乐曲之间都加一次，乐人们称之为“长三拍”）、小踏曲《五声佛》《跌落金钱》《脱布衫》《巧淘神》《山坡羊》；“送路”中丧葬队伍在码头烧空空，烧纸车、纸马、纸人，其间音乐会演奏了小踏曲《山坡羊》两番；“送路”后音乐会演奏了小尖曲《浪淘沙》，加《长三拍》《上江擦》《长三拍》。

坐乐——在丧主家院中围长桌演奏《长三拍》，小踏曲《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《小烈马》《甘草节》《倒掖车》《沙洞江》《喊洞山》《坐禅坛》；小尖曲《淘金令》《妻上夫坟》《浪淘沙》《上江擦》《湘半乐》《观灯赞》。

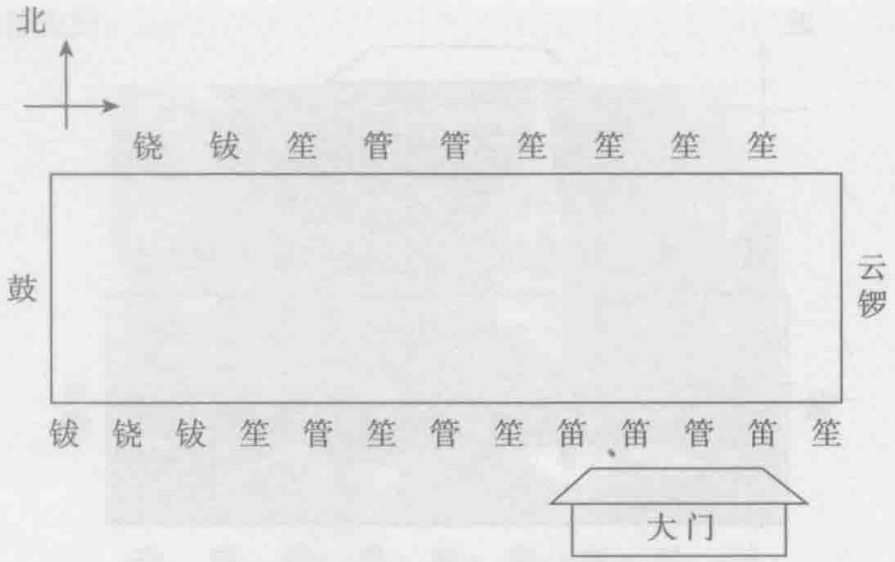


图12："音乐会"演奏图示

音乐会为本村在会老人的白事服务时，主要负责"送路"和起灵仪式的奏乐，不送死者到坟地，只到"半路"（一般指码头）。当与吹打班同时演奏时，音乐会坐于棚内，吹打班坐于棚外。对于本村老人的丧事，音乐会是绝对不收钱的，属于义务服务，且有求必应。以前，音乐会出村为外村的白事奏乐也是免费的，2007年开始收费，乐手们每人除吃、喝外1天40元左右，一般演奏2天（2个半天）。2007年9月曾到附近的端村（属安新县）、10月中旬到西大坞（属任丘市）为白事奏乐。当时奏乐的现场情况是：吹打班在灵棚外，音乐会在棚内演奏，吹鼓手奏乐即开灵，开灵后音乐会的乐手先吃饭，尔后奏乐。

（4）盂兰节

圈头音乐会还有一项活动，只是近年来不作为主要活动所以很少进行，那就是每年农历七月十五的盂兰盆会，在其仪式过程中音乐会也要奏乐。

（二）圈头吹打班

1. 历史源流

圈头村吹打班目前的乐人组合确立于20世纪70年代末，在80年代初以后活跃起来。据说，当时有一位原来在固安、天津等地梆子剧团的司鼓师傅田连奎，在"文革"时期回到原籍进行"改造"。他会的乐器很多，弦乐、打击乐、唢呐都能演奏，现在吹打班社的一些成员拜他为师，还有几位师傅师从于田连奎的徒弟夏家恒（当时在廊坊梆子剧团从事乐器的演奏工作）。据陈大宝师傅讲，吹打班的

大部分艺人都出自河北跃进梆子剧团，所以演奏曲目多为京剧、河北梆子以及评剧的戏曲曲牌。从目前掌握的曲谱资料来看，确有一部分曲名来自戏曲曲牌，如《三花脸》《合头“流水板”》等，但更多的曲名与历史上各个时期社会主流音乐所流传下来的曲名相同，如《朝天子》《水龙吟》《一江风》《普天乐》《江儿水》《哭皇天》《柳青娘》等，不可一概而论。

2. 概况

（1）乐人

吹打班社的艺人有：马玉波、夏万利、张占元、张根合、张长生、张国安、陈大宝、陈长安，陈大明。其中，张根合、夏万利、陈长安、马玉波、张国安师从田连奎师傅，张占元、陈大宝师从于田连奎的徒弟夏家恒师傅，而张长生是音乐会培养出来的。据陈大宝师傅讲，他19岁进入梆子团，也就是以前的梨园会，现在的圈头吹打班的艺人多数是“文革”时期的河北跃进梆子剧团的，从20世纪70年代末就开始上事。因“破除封建迷信”，所以当时是偷偷摸摸的。每次“上事”，由于“主家”请的人数不定，参加的艺人也不固定，且每人都会演奏几种乐器，闲者参加。这次（2007年11月8—12日）桥东村张锁军家的白事，主家请了6人，两天的演奏虽然人数没变，但第一天马玉波、张占元师傅参加，第二天2人便换成了陈大宝、陈长安。

表2

姓名	性别	年龄	乐器	村属	其他
马玉波	男	57岁	大弦、打击乐	东街村	会头
夏万利	男	61岁	皮鼓	桥东村	会头
张占元	男	61岁	唢呐、打击乐	桥东村	会头
张根合	男	57岁	打击乐	西街村	
张长生	男	51岁	唢呐、笛、铙	桥东村	头唢呐
张国安	男	60岁	笙	西街村	
陈大宝	男	61岁	三弦、铙	西街村	
陈长安	男	61岁	大弦、二胡	东街村	
陈大明	男		水镲		不明
夏双记	男	58岁	唢呐	东街村	

吹打班的艺人们大多能看一点简谱，除了马玉波、张根合、张占元、陈大宝分别在梨园会（梆子团）、普乐会（评剧团）长期从事器乐伴奏，因而比较熟悉以外，其他的艺人对简谱也是“一知半解”，五线谱就根本看不懂了，只靠口传心授，背谱演奏。

（2）乐器

圈头吹打班所使用的乐器有唢呐、镲、铙、小镲、堂鼓，数量视主家请的人数而定，有时办事的主家比较富裕，请的艺人多，还会加上板胡、笛子、笙等乐器。另外，艺人们还可以“边拉边唱”——梆子、老调、评剧、流行歌曲，随口就来。

（3）乐曲、乐谱

A. 乐曲

分类——基本分为三部分，其中最主要的是传统音乐的乐曲，如《朝天子》《哭皇天》《柳青娘》等；其次是民歌和流行歌曲以及将民间流传的歌曲旋律改编而成的曲子，如《十五的月亮》《好日子》《好人一生平安》《走进新时代》《军民大生产》《运动员进行曲》《北国之春》等；唯一一首吹打班艺人都会演奏的音乐会的曲子是《王大娘放驴》。班中的张长生师傅是音乐会培养出来的，也是陈小花师傅的徒弟，他对于音乐会的曲目非常熟悉，但只教了吹打班的乐人这一首。

B. 乐谱

根据目前了解的情况，没有类似于圈头音乐会传谱的乐谱，演奏的多为传统乐曲曲牌，也有戏曲曲牌。而京剧，尤其是河北梆子的流传不过是近百年的事，这也就决定了不可能有太古老的传谱，除了张根合师傅有一部分手抄的乐谱以及从河北艺校复印或购买的梆子、京剧、老调曲谱，其他大部分都没有乐谱。张根合师傅说，“原来的师傅也是口传心授，没留下什么谱子，都靠背谱”。目前能找到的存谱和记谱的曲目名称如下：《备马令》《发点》《千家寿》《快点将》《水龙吟（音）》《普天乐》《庆儿会》《风落松》《三眼托》《花梆子》《朝天子》《太平年》《大头小尾》《江儿水》《原来好》《二段〈江儿水〉》《壮娃》《粉蝶儿》《豹子头》《谢场点》《马队儿》《三焕头》《滴溜子》《生死牌使用曲》《大安板一句辽门》《步步近》《大笛小开门》《合头〈流水板〉》《小罗〈三眼托〉》《水底》《叠子犯》《哭妣》《将军令》《工尺上》（又名《四六句》）、《小拜寿歌》《大拜寿歌》《绕儿

令》《散朝令》《头梅子》《对太平》《二段〈陆儿令〉》《一段〈陆儿令〉》《三花脸》《二梅子》《连营分队》《收江南》《合同》《节节高》《小中奴儿》《三梅子》《正个原来好》《一江风》《英右令》《千〈合同〉》《玉芙蓉》《大中奴儿》《反中焉》《朝阳歌》《扑火令》《山坡羊》《状元令》《拜场》《锁里皮》《梳妆台》《沽梅酒》《下山令》《批》《香柳娘》《姑古令》《二段〈大帽儿头开〉》《三段〈大帽儿头开〉》《哭皇天》《小太平》《水底鱼》《太平歌》《十番》等。

C. 分类

从曲名来看，属于传统乐曲有《水龙吟（音）》《普天乐》《庆儿会》《风落松》《三眼托》《朝天子》《江儿水》《二段〈江儿水〉》《大笛小开门》《工尺上》《节节高》《一江风》《玉芙蓉》《朝阳歌》《扑火令》《山坡羊》《梳妆台》《沽梅酒》《哭皇天》《小太平》《水底鱼》《太平歌》《十番》《香柳娘》《姑古令》《朝天子》等。

属于戏曲范畴的有《豹子头》《谢场点》《三焕头》《小罗〈三眼托〉》《合头〈流水板〉》《生死牌使用曲》《大安板一句辽门》《三花脸》《二段〈大帽儿头开〉》《三段〈大帽儿头开〉》等。

（4）与圈头音乐会相通的乐曲

圈头吹打班社在这次上事的演奏中演奏了圈头音乐会的一首曲目《王大娘放驴》，经采访得知吹打班艺人们都能演奏的音乐会的曲目只有这一首，是张长生师傅教给大家的。而其他几位师傅说法不一，有说曲名为“小放驴”，有说“放驴”，但很明显是音乐会的《王大娘放驴》，只是节奏比较快。张长生是音乐会培养出来的，所以对音乐会的曲目都十分熟悉，他还想教更多的曲子——根据实际需要，“只能用一些小曲和小尖曲”（张长生师傅说）。另外，圈头音乐会传谱中未传曲目中有《朝天子》一曲，与吹打班的《朝天子》同名，二者的关系也是值得我们关注的问题。

3. 吹打班社的礼俗与用乐

（1）丧礼

A. 仪式个案

时间：2007年11月8—12日

地点：圈头乡桥东村

主家：张锁军家

死者：张锁军的母亲张大楼

此次仪式是“热丧”。死者的张姓家族在圈头乡桥东村是一个大家族，主家办了相对比较隆重的丧事。村里的姓氏组成如下：桥东村的乡民主要分张、夏、陈3个大的姓氏家族。其中，夏氏家族最开始为兄弟俩，后来分开生活，被称为南公、北公；陈氏家族分为前（头）院和后（头）院；张氏家族则分为南张、北张、中张，这次白事的主家为北张，堂号为追远族。

此次丧礼是为去世的张家第二十世张国祥的继室张氏而举行的，原配孙氏已去世多年，育有一女，继室张氏（张大楼）育有一儿三女，儿名张锁军，家庭经济情况在村里属于中等。死者张氏已年过八旬，属喜丧。棺材用橡杉木，花费大约3600元，另外每天吃席的钱都由儿子出，而其他如纸活、祭品、乐班以及“各种玩意”都由女儿出（没有女儿的由侄女、孙女出）。

B. 仪式进程

第一天（2007年11月8日）：穿寿衣、报庙、报丧。

按照白洋淀的丧葬风俗，病人垂危，速整衣冠，不得死于炕上，断气前，放置已铺棉褥之门板上，门板用两条板凳支撑，停尸于屋内。待一切就绪后，女儿烧“断头纸”1斤，全家哭嚎，孝子（儿子，如果没有儿子就是侄子或此辈的男性亲属）一路哭到五帝（道）庙点上五支香，报庙，哭嚎于庙内，磕头回家（意为通知阴间土地爷或其他神仙，在册子上增加一口），尔后由一人带领孝子“哭街”，帮忙人到亲朋处报丧，以告知村人其家死了人。这时街坊邻里妇女皆持纸钱来哭吊，男人们则到死者家里听候差遣。白天由女性亲属在棺材前烧纸——哭吊；晚上男性亲属烧纸——吊（悼）纸。

第二天（11月9日）：烧空空，背壳，烧纸扎的车、马、人，“送路”，“送

路”的同时音乐会奏乐。

第三天（11月10日）：火化，入殓（晚十二点以前将骨灰放入、不得有外人在场），搭伙房。

按照当地习俗，停尸3日，备棺入殓（一般择农历单日的晚上进行）。此次白事由于已火化，去掉了一些过程，但基本按照“老辈”的风俗来办。

第四天（11月11日）：搭灵棚、起灵、做出殡前的准备工作。

上午，在村里比较宽阔的路上坐北朝南搭建灵棚。下午三点起灵，放炮，安新县安州雁翎女子军乐队和圈头吹打班在前奏乐，孝子和男性晚辈跟随，尔后是灵柩，孝女等在最后，绕村一周至灵棚。起柩时，孝子手拿引魂幡在停放死者屋内转一圈，意把死者魂灵引走，帮忙人则架着灵柩，孝子在前、孝女在后哭嚎，鼓手吹打，鸣放鞭炮，缓缓进入灵棚，并将祭品纸活（金库、银库、童男、童女等）及女儿、侄儿等所赠之旌（布上写有死者的名讳年龄）皆放置灵棚内，向死者叩头、奏鼓乐。尔后，吹打班在灵棚门口左侧围小圆桌奏乐。

图13：吹打班在灵棚前奏乐（白莉摄）

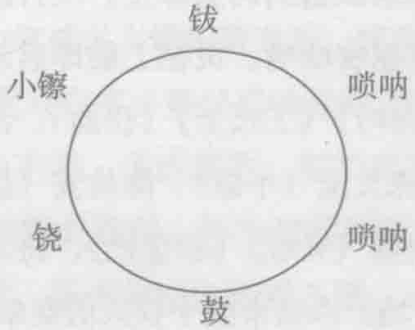


图14：吹打班坐乐示意图

演奏曲目为：《哭皇天》《放驴》（即音乐会曲目《王大娘放驴》）《太平歌》

《柳青娘》《寄生草》《十番》，共演奏3番。

第五天（11月12日）：吊孝、出殡。

出殡即发丧，系丧事高潮日，这天亲友都来吊唁，摆祭、上礼、赴席。一般在这天请吹鼓手、戏班、高跷、歌舞等班子来表演，依各自情况不同略有分别。

凌晨四五点“叫明”，意为天快亮了，呼唤死者的魂魄。上午九点十分吹打班锣鼓一响即开灵，管乐队随即开始演奏。九点二十放炮，吊孝仪式正式开始。然后高阳汇星演艺公司歌舞班、安新县东向阳村高跷会开始表演，死者的亲朋好友皆来吊唁、摆祭、上礼。“吊孝”仪式过程中，吹打班反复演奏《拜场》《工尺上》。

图15：出殡（白莉摄）

由于死者已过八旬，属喜丧，而喜丧一般在下午出殡。下午两点，放鞭炮后，出殡开始。管乐队、高跷会、吹打班依次在前，孝子执“引魂幡”由兄弟等搀扶弯腰前行、号啕大哭，接着将瓦盆（底部钻有七个孔）在石板上摔碎，男性晚辈手举纸活、花圈跟随，灵柩随后，最后是孝女及女性晚辈。灵柩抬至码头后上船，歌舞班、高跷会、军乐队送到码头即止。吹打班先上船在最前面，艺人夏双记站在船头对着后船的灵柩吹唢呐。灵柩上船即启动，吹鼓手开始演奏《朝天子》《十番》《备马令》《水龙吟》《工尺上》（快曲），演奏的吹打班艺人为张长生（唢呐）、夏双记（唢呐）、陈大宝（小镲）、陈长安（铙）、张根合（鼓）。棺材由船上抬至坟地时，吹打班演奏《哭妣》《锁里妣》，将其往墓坑里放时奏《拜场》，开始填埋时，再奏一遍《拜场》即结束整个仪式的奏乐。

C. 收费情况

对于本村的白事，吹鼓手每人半天30元，一般是3个半天（起灵、吊孝、出

殡），出村上事每半天40元。安新县安州雁翎女子军乐队来上事的共12人，其中10人奏乐，每人80元（两个半天），高跷队平均每人50元。虽然现在多由以前的土葬、水葬改为火葬，但并不影响丧家请乐班上事。以高跷队为例，每年要演出300场左右，其中主要是白事，还有红事、庙会、庆典等。

（2）谢礼

在张锁军之母的丧礼葬礼仪式中，吹打班最多时有6人奏乐，吹鼓手有句俗语“七紧八慢六抓瞎”，由于人数较少，只演奏了相对比较传统的乐曲，而民歌和流行歌曲无法演奏。据吹打班的艺人讲，一般流行歌曲是在“谢礼”时演奏的，是办丧事的主家为答谢宾朋、感谢邻里乡亲或“谢厨”而请吹打班演奏的。值得注意的是，在这个意义上来看，吹打班在这个环节的奏乐并不属于历史上五礼之中“凶礼”的范畴，而是属“宾礼”的范畴。虽然此次张锁军母亲的丧礼并没有出现为“谢礼”的奏乐，但民间礼俗的丰富性以及礼与乐结合的紧密性已得到彰显。

（3）祭礼

值得注意的是，在这次张锁军家的热葬仪式中，由于其母张氏为继室，原配孙氏已去世多年，子女们在为张氏准备寿材的同时也为孙氏定制了一副没底的棺材，准备罩在孙氏原来的棺材外面起保护作用，同时表达后辈子孙的敬意和孝心。此外，在到达了张家祖坟后，除了完成张氏的埋葬仪式外，同去的本家子侄们也到各自嫡亲长辈的坟前祭奠，烧纸、哭嚎、上供，依序而行。在整个过程中，吹打班一直在奏乐，而在此意义上来看，又蕴含着为祭奠早已故去的先人而奏乐的意义。

此外，圈头的丧葬习俗还有冷丧一类，子孙后代为了寄托哀思，在周年、3年，甚至去世10年的忌辰为祭奠先人请乐班奏乐，同样也属于为祭祀奏乐的范畴。

可以看到，“乐”几乎贯穿白事主要仪式的始终，采访当中乡民们普遍表示丧事必请乐班，否则即被视为不孝、无法举事。祭祀药王每年有固定时间，但死人的事是经常发生的。我们在圈头看到，桥东村距张锁军家不远就有一家棺材铺，院子里摆着定制的三副棺材，据老板说生意很不错，还雇着几个工人，因此包括吹打班在内的乐班得以生存，生意颇为红火。吹打班一年有大半年的时间都在上事，而歌舞班和高跷会、管乐队更是全职，以此为生。吹打班用乐的礼俗仪式包

括了热丧（属于凶礼），冷丧（属于吉礼），婚礼、祝寿、开业、庆典（属于嘉礼），谢礼（属于宾礼）。“唢呐声声，天天有事”，由此可见班社用乐方式的丰富性，可见礼俗在乡村社会中的深厚积淀与乡民们巨大的心理认同以及礼与乐的关系之密切，礼不可无乐，乐为礼生。

（4）婚礼

白洋淀地区的婚礼风俗分为订婚、过礼、娶亲三步，就娶亲而言，“婚期前十几天通知亲友、找吹鼓手。花轿临门时吹鼓手要随着轿夫的俏步吹《柳河阴》，新娘下轿拜堂时吹《喜盈门》《麒麟送子》”。① 圈头吹打班社也为婚礼服务，主要在迎娶时奏乐，在花车（以前是花轿）前，经常演奏的曲目有《小开门》《普天乐》《步步近》，另外就是一些流行歌曲，《十五的月亮》《好日子》等。迎娶完即吃席而后结束，一般只需半天，每位艺人40元左右。

（5）其他

除此以外，作为以奏乐为生的职业艺人，吹打班还经常为民间一些庆典活动奏乐。例如上梁、满月、升学、开业，而今还有因商业促销、产品推广而请乐班奏乐者。

二、关于音乐会社与吹打班社的几个问题的探讨

圈头音乐会和吹打班社是冀中地区北乐会与南乐会的典型代表。北乐会主要为祭祀、丧葬仪式服务，一般不主动收取费用，多固守信仰；而南乐会是以奏乐为生的群体，主要服务于婚丧嫁娶、上梁、百岁、开业、庆典等仪式的用乐。南乐会与北乐会，音乐会社与吹打班社的区别与联系一直为学界所关注。下面以圈头音乐会和吹打班为例，对其中的几个问题进行探讨。

（一）编制问题

以前的研究认为，在为某种礼俗的仪式奏乐时，南乐会可以增减编制，而北乐会的编制固定。实际上，南乐会之所以人数不定，主要是因为丧主家的经济能力有别，富则人多、反之则少。而就几次田野调查来看，音乐会奏乐的编制并非一成不变，更与经济无关，而是“在家的就来”，视情况而定。2007年6月，在3

① 安新县地方志办公室编纂：《白洋淀志》，北京：中国书店，1996年。

天的奏乐过程中，每次参加的人员和乐器数量不尽相同。乐人夏满军说："编制并不固定，有空的就来，但是骨干一定会出席。"加之近年培养了很多年轻人，与2006年相比有很多位置换了年轻人来演奏。由上一章所示坐乐示意图可以看出，几乎每次奏乐的具体乐器数量都不尽相同。应该说，编制是否确定不是音乐会与吹打班最主要的区别。

（二）收费问题

音乐会社一般说来都有某种宗教、民间信仰或者祭祀意味的背景，诸如迎神赛会、祭祀药王、祈雨、民间葬礼等。在这类乐社中，虽不乏技艺高超者，却基本都是有各自营生而非专业乐人。他们为祭祀奏乐是绝对不收费的，因为这是对神的供养。出于对神虔诚的信奉，愿把世间最美好的东西奉献给神；为本村在会的老人的白事奏乐也是义务的。近年来，随着社会经济的发展以及客观因素的制约，一些音乐会社在为外村的白事奏乐时开始收费。音乐班社奏乐收钱、以此为生，例如本文的研究对象之一圈头吹打班、山东鄄城县的王家鼓吹乐班①，皆属于职业的艺人，一年中大多数时间都应邀"上事"，并"以艺取酬"。

因此，在目前的社会发展状态下，笼统地说二者的根本区别就是是否收费并不准确。

（三）传承传统

圈头音乐会和吹打班所奏乐曲的具体内容区别较大，除《王大娘放驴》和《朝天子》有联系以外，其他均不同。

音乐会固守着传统，几百年来遵循着不增加新曲目，不增加乐器的种类，不改变演奏方式，严格按老艺人传下来的规矩进行演奏，"顽固"地传承着传统音乐。而就同样用乐于民间礼俗的吹打班而言，近年来常演奏流行歌曲和戏曲选段，似乎乡村礼俗也不"传统"了。通过对圈头吹打班的跟踪调查，可以认为这是一种正常的现象。当一个音乐班社受雇于丧家，且从奏乐开始，便可认为是进入了丧仪的整个程序；在葬仪的主程序中，一般不会有流行音乐的使用，例如圈头村张锁军家的白事，从头到尾并无流行音乐。演奏流行音乐是在正式的葬仪之外，即为答谢乡邻、谢厨所奏。虽然这是葬礼中的一个程序，却不在主仪式之

① 李卫：《鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪》，中国艺术研究院2003届硕士学位论文。

中，主仪式的每个程序必须演奏传统曲牌。同时，吹打班的乐人们通过当下的传媒所获得流行音乐，也反映出乡村音乐班社能够与时代相融的一面。据老艺人讲，以前葬礼所奏乐曲要丰富得多，有些传统曲目已经失传，能够保留下来的不过几分之一。也由此可窥传统在历史发展进程中的变化。但这依然属于体系内的变化，虽然内容被简化，但程序还是不会少的。

音乐会社演奏的无一例外都是传统乐曲，绝无流行音乐。世代传承的民间礼俗、民间信仰支撑着会社的生存，也使得会社所演奏的乐曲依附着民间礼俗而得到有效的传承。而吹打班社所奏既有传统音乐、也有流行音乐；可以说，既传承着传统，又跟得上时代。当然，与会社相比，班社在传承过程中有增、减和改编，在具体用乐时可根据乐人的个人演奏能力加花、改变速度等。例如，吹打班演奏《王大娘放驴》（圈头音乐会传曲），吹打班的张占元师傅说："最早是听（张）长生吹得好听，就跟着一起吹，后来他教给我们的。"① 乐人们把这首音乐会的"圣乐"吹得欢快、热闹，旋律虽然没有改变，却呈现了另外的一种音乐形象。可以说，音乐会社是固守的、不变的传承，而吹打班社是变化、发展的传承。

（四）生存手段——音乐

冀中地区，几乎所有民间音乐会都自称与佛教、道教或是宫廷音乐有关，圈头音乐会、屈家营音乐会、任丘辛安庄音乐会都是如此，且在各地乐社所奏乐曲中有许多同名曲如《醉太平》《豆叶黄》《天花落》《山坡羊》《泣颜回》等。圈头音乐会也称其音乐为僧传，圈头在明清以及20世纪初期一直属鄚州（现任丘市）。鄚州大庙在清代乾隆年间（1785）被焚毁之前，每年的农历四月十五前后都要举行多日的庙会来祭祀药王扁鹊，历史上圈头村民历来都有到鄚州大庙参加庙会、祭祀药王的传统。圈头音乐会祭祀药王的仪式以及用乐传统实际上是当年前往鄚州大庙祭祀药王的延续，是"鄚州药王祭祀文化圈"的典型代表。那么圈头音乐会所奏之乐是佛教音乐吗？在其演奏的曲目中有与史上所载国家礼乐的乐曲有重名或相近者数首如《醉太平》《五声佛》《喊动山》《乐太平》《朴禅咒》（《普安咒》）等。其与历史上的国家礼乐有何关联？此外，智化寺音乐作为中国传统音乐的重要遗存，其中不乏《醉太平》等与圈头音乐会传曲同名者，且从以前的

① 采访吹打班乐人张占元，圈头乡东街村，2007年11月1日下午。

研究看二者似乎有千丝万缕的联系。这些问题是值得我们关注的。

1. 与国家礼乐的关系

中国传统礼制规定了“吉、凶、军、嘉、宾”五礼，涉及了社会政治与文化生活的各个方面，成为延续数千年的中华文明的有机组成部分。吉礼主要是祭礼，“国之大事，在祀与戎，祀有执膰，戎有受脤，神之大节也”①，祭祀被看做是一个国家最为重要的大事之一，在祭礼中用乐不可或缺。国家吉礼的用乐除了宫廷、皇室以外，地方各级官员无权使用，普通百姓就更加无缘一见。宋元以下，在民间可以看到的吉礼只有“登歌”和“文庙祭礼”，所奏依然是金石之乐领衔的雅乐，且专曲专用。这个意义上的“礼”是上层社会的专利，所谓“礼不下庶民”。但在社会的发展过程中，民间社会常常上行下效，将官制中的一些理念转移过来，特别是在封建社会国家制度解体后，许多礼制由民间承继，以往的国礼、官礼、军礼转化为民间俗礼，便成为礼俗。因此，礼俗就是俗礼，是历史上官方制定的礼制文化的积淀与转化，是所谓“文化下移”者，是国家礼制俗化的显现。我们在当下的乡间社会中常常看到仪式用乐，诸如祭祀、迎神赛会、驱傩仪礼、葬礼、婚礼、上梁、开业、节庆等，其中有一些本来就是国礼、官礼、军礼，只是在社会发展过程中演化为市井吉礼。

文献记载，汉魏以降，无论是吉礼还是嘉、军、宾礼，在宫廷中的使用都有乐悬的参与（在宫廷中金石之乐和鼓吹乐并陈）。而作为吉礼乐悬，在地方官府中能够使用的有两部分，一是分散于各地的王府，二是钦颁“文庙祭礼乐”，除此之外，地方各级官员无权使用吉礼乐悬。而鼓吹乐作为国家礼乐的代表，是地方官府中可以见到的“礼乐”，如此，鼓吹乐就显得格外重要。因此，自汉魏以降，鼓吹乐成为国家礼乐上下相通、延续2000年的主要用乐形式，是地方官府、军旅中依礼用乐、体现国家意志的代表。宫廷之外即便有祭祀（诸如傩仪之于军礼，迎神赛会、春祈秋报、祭城隍等）之礼仪，也只能使用鼓吹的乐队组合。换言之，宫廷之外体现国家礼乐系统的用乐形式和乐曲，主要是由鼓吹乐组合执行，主要在军、嘉、宾礼中使用。这些礼仪用乐由于不具备吉礼用乐那样严格的指向性，使用比较泛化，因此可以跨代相承，其他朝代亦如此。

① 《春秋左传集解》，上海：上海人民出版社，1977年，第22页。

当明代永乐皇帝将《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》共448首曲目赐予寺庙时，其中既有礼仪用乐（嘉、军、宾、卤簿）也有俗乐，而二者的主要演奏形式鼓吹乐（金石之乐只用于宫廷）也就被佛教寺庙全面接收过去，不论是社会上常用的鼓吹乐曲还是乐队组合都被原汁原味地接纳。我们看到，即便是当下一些寺院中演奏的乐曲也还是鼓吹乐的典型曲目，其以笙管为主奏乐器的乐队组合也是唐宋以前鼓吹乐队的典型组合。当类似于圈头音乐会这样的民间乐社接衍了国家吉礼的理念用于民间信仰，为了某种神庙祭祀的需要向寺庙学习时，乐曲、乐队组合便被全部接衍过来。实际上这些乐社接衍的乐曲是来自历史上国家礼乐中礼仪用乐（嘉、军、宾、卤簿）和俗乐以及杂糅了为佛教专创的音乐的融合体，应该说其接衍的还是中国传统音乐的大传统。

2. 与佛教的关系

源自印度的佛教自汉代传入中国已近2000年，佛教中的用乐无论是其用乐方式、乐人身分以及所用乐曲都是在不断发展变化的。

从寺庙的角度来看，社会即世俗，寺庙以外的世界都是世俗的，音乐也不例外，而在寺庙看来的所谓“世俗社会”中的音乐实际上又有“礼”“俗”之分。当明永乐十五年（1417）四月十七日永乐皇帝将《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》共448首曲目赐予寺庙时，其中既有《金字经》《五圣佛》等为佛教专创之曲，同时也包括了当时社会上的主流音乐，主要分为两部分，一是国家的礼仪用乐，即嘉、军、宾礼的用乐，二是俗乐。这些乐曲进入寺庙后便用来礼佛、事神，不再有原来意义上的礼、俗之分，全部纳入礼佛、事神的仪式仪轨之中并与之相结合。

历史上各个时期进入寺院的社会主流音乐与寺庙中具有功能性、功利性的仪式仪轨紧密结合、依附并存，无论其来自原来意义上的礼乐或俗乐都没有分别地被作为礼佛的用乐。在礼佛、事神的理念下，由于仪式用乐的庄重、严肃性，且作为“礼乐”的性质，一旦纳入这个体系就不会轻易改变，因而得以传承。再加上寺院的独立性和一定程度的封闭性，这些音乐因此被近乎原样地保存下来，这也就是我们在当下还能够从五台山寺院中听到《望江南》《万年欢》，在拉卜楞寺听到《山坡羊》等乐曲的原因。可以说，寺院是中国传统音乐的保存和传承地之

一，寺庙中传承的音乐不能用“佛教音乐”一概而论。

在乐曲方面，袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》一书中，已将《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》中所收录的曲目列出①，从乐曲名称来看为唐、宋、元、明各代社会上的主流音乐作品，其中还保存了敦煌卷子中的乐曲7首，它们是《天仙子》《浣溪沙》《西江月》《临江仙》《感皇恩》《谒金门》《雀踏枝》。而《教坊记》记载的325首乐曲，在此典籍中还得以见到的有《清平乐》《天下乐》《贺圣朝》《满园春》《浣溪沙》《望江南》《乌夜啼》《感皇恩》《临江仙》《西江月》《鹊踏枝》《万年欢》《谒金门》《后庭花》《三台》《望远行》《水仙子》《天仙子》《摸鱼子》《南乡子》《伊州》《迎仙客》② 等22首相同或基本相同者，其余乐曲来自其后的朝代，这也显示出在寺院之中所保存的乐曲是多个朝代乐曲的集合体。

我们在田野考察时发现有些乡间乐社称自己是僧传，我们的理解是：即便是从寺庙中传出的音乐也并非等同于所谓佛教音乐。乡间的乐社是由于民间信仰的需要，主动向一些寺庙中的乐僧们学习，再用于当地祭祀性的仪式中。他们供奉的神灵诸如药王等，有着很强的实用功能性。这些乐社自称音乐会，以“圣会”“善会”为己任，属于一种会社组织，入会者交纳数量很少的会费，以此享有家中丧葬之事时由会社提供的礼乐服务，每年会有固定的时间进行祭祀药王的仪式性演奏。以圈头音乐会为例，在他们所传承的50余首乐曲中，除了大曲《普庵咒》《金字经》、小踏曲《五圣佛》与一首打击乐牌子《坐禅谭》从曲名上似乎与佛教有所联系外，其余曲目均为经过寺庙传承而保存的不同时期的社会主流音乐，并未因僧传就成了“佛教音乐”。不过是中国传统音乐在传承过程中，其中的礼仪用乐（嘉、军、宾礼用乐）和社会上的俗乐被寺庙所接衍，而民间乐社出于自身的需要又从寺庙接衍过来，虽然披上了佛教的外衣，其中也可能掺杂了为佛教专创的乐曲，但实际上这些民间乐社所接衍的依然是中国音乐文化的大传统。

3. 与智化寺音乐的关系

智化寺有自身的特殊性。

① 袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年。
② 崔令欣：《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年。

首先，它不是普通意义上的寺庙，可谓“根正苗红”。王振是明英宗时宫廷大太监，是宫廷主管，距智化寺不远处正是宫中乐籍人所居住并候旨应差的演乐胡同。他自己盖家庙，动用宫中的资源让宫廷中的官属乐人到他的家庙中奏乐，即宫廷乐师直接服务于他的家庙。王振死后，复位的明英宗让宫廷的乐人继续祭祀他的家庙，因此智化寺的音乐渊源有自、谱系分明。我们之所以关注智化寺，是因为其他分散在全国各地的传统音乐形式普遍难以言明自身源头，而智化寺恰恰提供了依据。

其次，智化寺保存的音乐是中国传统音乐的生动实例。明景帝即位后，王振被斩，乐人即散。直到英宗复位，追念王振，重新设典祭祀，智化寺的乐声才重又响起并延续下来。但是到了清代，统治者不可能再让本朝的官属乐人去祭祀明代太监的家庙，因此智化寺就靠放焰口、做法事、水陆会来维持生存。而这些都是用于礼佛的佛教仪式，其音乐与仪式紧密结合，在为神奏乐的理念下，不得随意更改。因此，寺庙成为中国传统音乐的特殊保存地，而这些音乐也得以近乎原样地保存、承载下来。

明永乐皇帝赐予寺庙的歌曲集谱子，实际上是在全国具有共通性的版本，各地在抄谱过程中可能有差异和变化，而智化寺的传承相对更加清晰、准确。在御赐的歌曲集中，礼仪用乐由于不具备吉礼用乐那样的严格的指向性，使用得比较泛化，因此跨代相承是存在的。如前文所示，清代的礼仪用乐虽有新曲加入，但仍沿用明代礼仪用乐中的一些乐曲。智化寺所存的旧乐谱有好几本，另外还有一些散片，其中有康熙三十三年（1694）智化寺永乾所抄音乐腔谱一本，记载了48首乐曲，名称为《垂四调》《锦堂乐》《水晶堂（宫）》《锦翠屏》《金字经》《伍声佛》《撼动山》《昼锦堂》《锦堂月》《醉翁子》《西文锦（经）》《劝善诚》《通法界》《昭圣贤（宝）》《点绛唇》《混江龙》《正仙侣》《天下乐》《哪吒令》《鹊踏枝》《寄生草》《山荆子》《好事近》《千秋岁》《滚绣球》《醉太平》《天下乐》《春》《夏》《秋》《冬》《水鸭儿》《五名马》《鹅儿》《大打围》《小回回》《望吾乡》《傍妆台》《解三醒》《玉胞肚》《吊角序》《华严灯赞》《请（清）观音用》《寄生草》《普庵咒》《唐陀令》《挂金锁》《望江南》。①

① 中国艺术研究院音乐研究所：《北京智化寺京音乐音乐腔谱及成寿寺旧谱》，济南：山东文艺出版社，1999年。

从曲名上看，如果说与佛教相关，《金字经》《伍声佛》《西文经》《劝善诚》《通法界》《华严灯赞》《清观音用》《普庵咒》《唐陀令》等9首可能是属于为佛教法事所专创，其余则是社会上各个时期的作品用于寺庙者。

在圈头村音乐会所奏曲目之中，与北京智化寺音乐同名的曲目有《醉太平》《金字经》《撼动山》《朴禅咒》《五声佛》，下文以《醉太平》为例对两首同名乐曲作一分析、比较，以期更深入地揭示二者的区别与联系。

三、音乐形态的比较研究

（一）两首《醉太平》的比较分析

目前可以找到的资料显示，作为曲牌名的《醉太平》宋代已经存在，辛弃疾著有《醉太平·春晚》，戴复古也曾以《醉太平》填词："长亭短亭，春风酒醒，无端惹起离情，有黄鹂数声……"，为双调小令，38字。至于其何时成为器乐曲无法查到，但明代已经作为器乐曲用于国家礼仪的用乐是确定无疑的。据《明史》记载：

> 嘉靖间续定庆成宴乐章，……奏《表正万邦舞曲》，其一，《庆太平》……其六，《醉太平》：礼乐万年规，讴歌四海熙。衣冠蹈舞九龙墀，丽正仰南离。紫云高捧唐虞帝，垂衣天下文明治。①

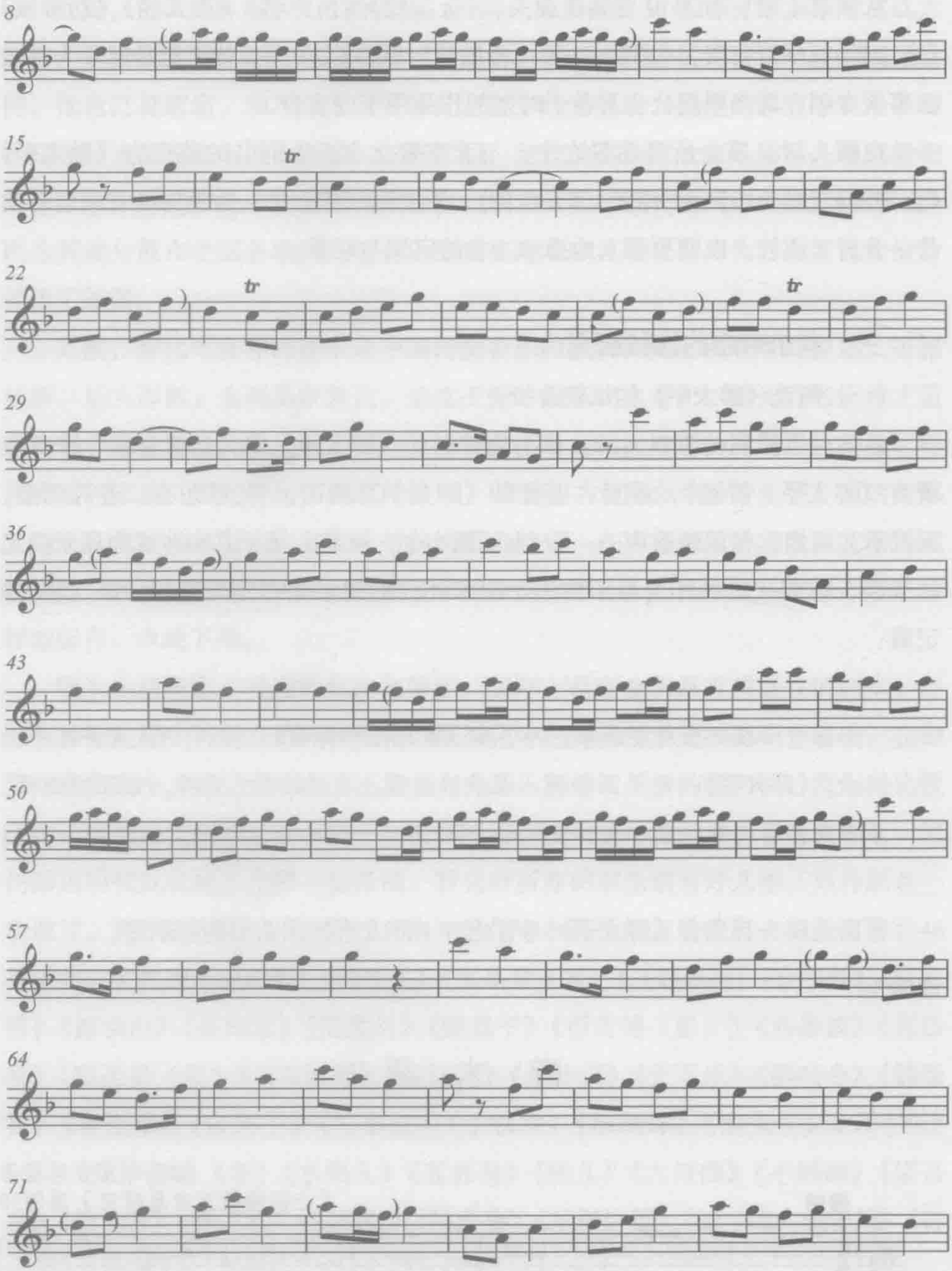
下面是圈头音乐会《醉太平》与智化寺《醉太平》乐曲的部分乐谱：

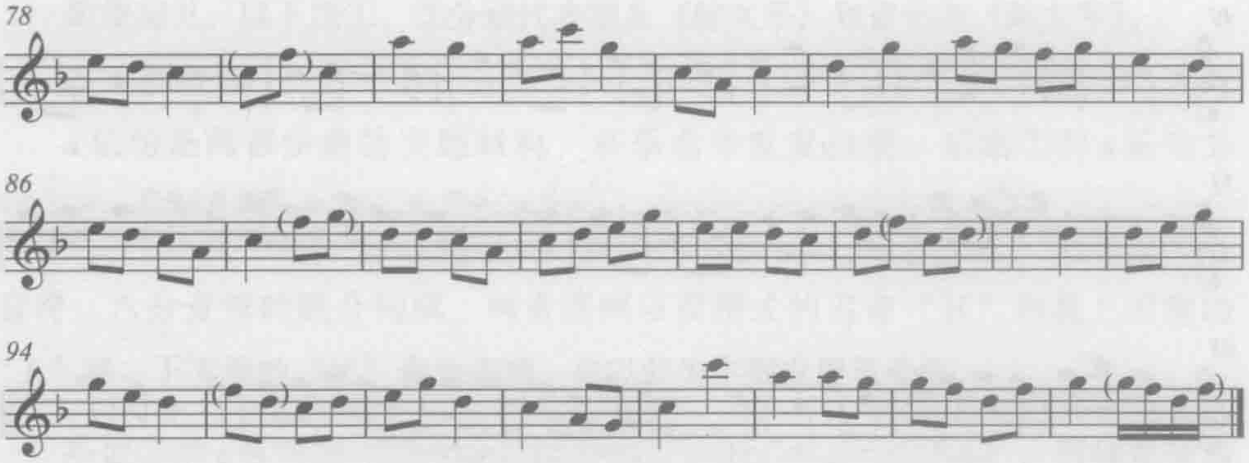
谱例3：

醉　太　平

智化寺京音乐存谱
《中国佛教京音乐研究》谱例38

① ［清］张廷玉等：《明史》卷六一，北京：中华书局，1974年，第1575页。

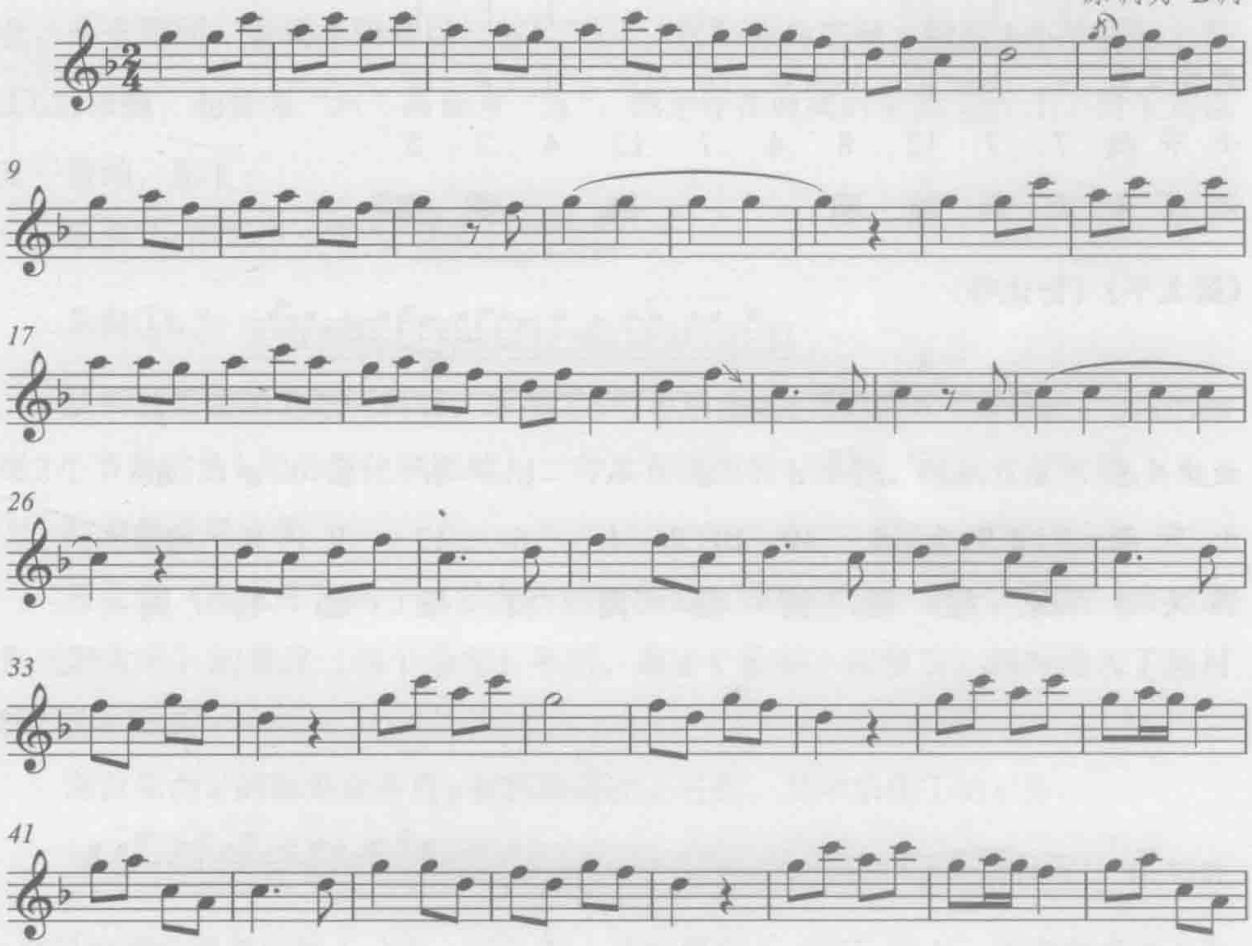

8
15
tr
22
tr
tr
29
36
43
50
57
64
71

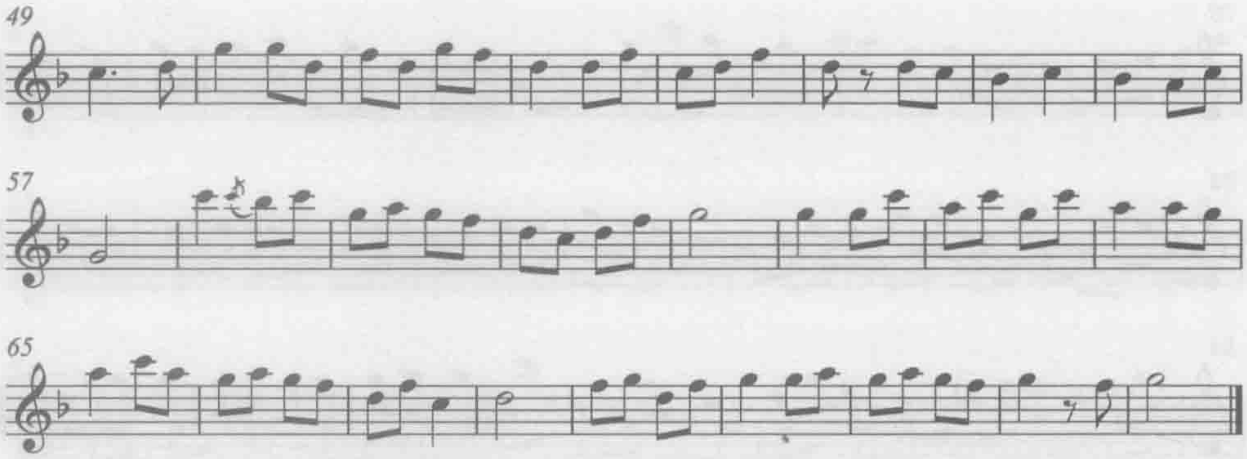


谱例4：

醉 太 平

圈头音乐会传谱
张伯瑜记谱
原调为♭B调





1. 两首乐曲的结构

《醉太平》（圈头音乐会）

	A		B						A¹	
旋律关系	a	b	a^1	c	c^1	c^2	c^3	d	a	b^1
小节数	7	7	12	8	4	7	12	4	7	5
调关系	羽	商	徵	羽			商		羽	商①

《醉太平》（智化寺）

	A				B						
旋律关系	a	b	c	d	a^1	b^1	b^2	b^3	b^1	c^1	d^1
小节数	9+2	9+2	4	10	10+9	4	6	13	9	4	10
调关系	商	徵	徵	商	商	商	商	徵	徵	羽	商

① 张伯瑜：《河北安新县卷头村“音乐会”考察》，第26页。

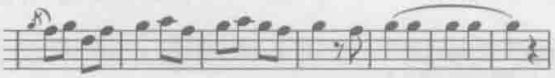
简便起见，以下用①、②分别代表圈头《醉太平》和智化寺《醉太平》。

2. 主题材料

a乐句是两首乐曲的主题材料，在乐曲中反复出现。乐曲①的a乐句为 ，共七小节，主要由四分音符、八分音符的组合构成，而音调则以商调式的主音“五”和其上五度的“工”音、下五度的“尺”音为基础，并以此为主题发展至全曲。

乐曲②的a乐句为 ，同样是全曲的核心，在全曲中反复出现，在所示的片断谱例中就出现两次，主体为九小节，后两小节为间奏，同样主要由四分音符和八分音符组合而成。把这句分成两部分，即“6+3”，前面的6小节虽然多了两个附点和十六分音符，但与前曲a句相比，旋律的细节上有所变化，但骨干音一致，对旋律的走向并无实质影响，且起音、落音相同，音调也同样以“五”“工”“尺”音为基础。而后3小节实际上是①b的浓缩，起音为“六”落音为“五”，都是停在商调的主音 上，骨干音也是一致的，见下：

乐曲②a的后三小节为

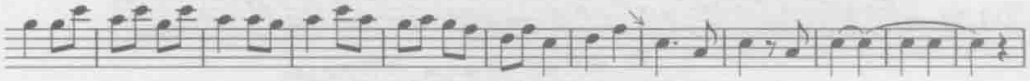
乐曲①b为 

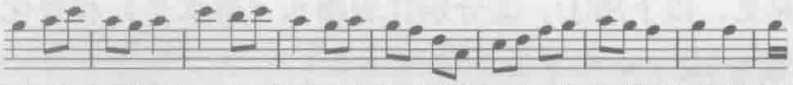
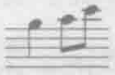
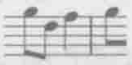
从两首乐曲的主题材料看，乐曲①a句与乐曲②a句的前6小节相近，②a的结尾3小节是前曲b句的简化和浓缩，二者具有很强的一致性，但也有所区别。

3. 旋律发展方式

智化寺《醉太平》用于比较分析的谱例是全谱的前面一部分。其第一段与圈头《醉太平》的首段（两个乐句）不同，有4个乐句，在第三、四句加入了新材料，为c和d。

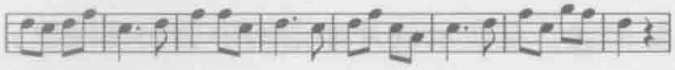
两首乐曲a^1的都是在各自a材料的基础上进行，其中乐曲①的a^1为：

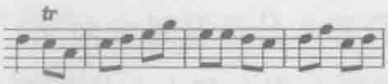
 ，乐句在a材料的原样重复后加入“六、尺”音，最后停在了“尺”字上，即商调式的下五度音“徵”，很明显是在a材料的基础上加入了拖腔（韵腔的变化）。

乐曲②的a^1为  ，与②a相比去掉了a中的两个附点节奏，全部由四分音符和八分音符组成旋律，第一小节由 变成  ，结尾处由  变为 ，可见只是在原旋律的基础上稍加变化，音调走向与a材料完全相同。

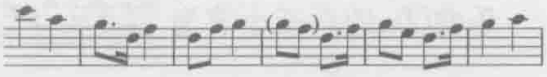
乐曲①和②的a^1句与两曲的a句的关系基本一致，在忠于各自核心材料的基础上稍作变动，而两首乐曲在核心材料上的相似性决定了a^1的相似性。

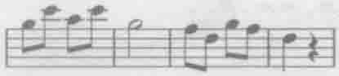
两首乐曲的c句旋律中音符有所不同，但起音、骨干音有一定的相似性。

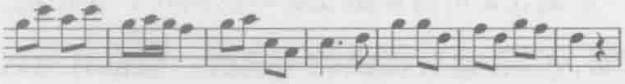
乐曲①c为  ，

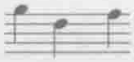
乐曲②c为  。就落音而言，乐曲①c落于“工”，即羽音，也就是商调式的下五度音上。而乐曲②c虽然落在徵音，乐队伴奏的旋律却仍然落在羽音上。

两首乐曲的中间部分，乐曲①主要以对c句的发展为主，有c^1、c^2、c^3三句，乐曲②主要对b句进行了发展，有b^1、b^2、b^3、$b^4$4句。其中乐曲②的b^1、b^2与乐曲①的c^1、c^2有相似之处。

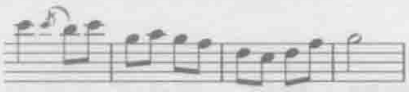
乐曲②的b^1 ，b^2  ，

乐曲①c^1为  ，

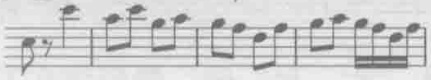
c^2为  ，

从谱例中可以看出，这四个乐句都是围绕  即“五、六、工”3个音展开，虽然落音不同，但骨干音及其组合有相似性。

两首乐曲的d材料从直观上看长度不同，旋律有很大差别，但实际上也有联系。

乐曲①d为  ，

乐曲②d为 ，

其中乐曲②d的后四小节  与乐曲①d很相似，都出现了 ，旋律基本一致，只是细节上略有变化，落音相同，说明两首乐曲

的d材料有着相通性。

4. 总结

通过以上分析，我们可以看到二者的核心材料有高度的一致性，乐曲主要材料的音调走向相同，骨干音、落音相同，旋律发展方式有相似之处，但乐曲的结构布局有所区别，有些材料的发展方式也不尽相同。而且圈头《醉太平》全曲由四分音符、八分音符组合而成，还有两处长达五拍的“拖腔”，使得整首乐曲舒缓、稳定，圈头音乐会在实际演奏中也正是这样。智化寺《醉太平》全曲中有多处附点和密集的十六分音符，增加了乐曲的紧张度，在实际演奏中速度较快，且由于有乐队的伴奏，使旋律在听觉上更为丰富。应该说，这两首乐曲属于同名同曲的变异传承。

智化寺音乐由于其渊源有自、谱系明确，对于中国传统音乐传承的重要性毋庸置疑。当我们将“王振、家庙、宫廷、演乐胡同、御赐歌曲集、礼佛、仪式”等关键词综合起来看，是否可以这样推断：智化寺传承的音乐是比较接近历史原貌的，且极有可能是其他地方类似音乐传承的根系，像《醉太平》这样的同名同曲变异传承的现象很可能是由于在传承过程中传承人的不同、韵腔和“阿口”的加入，甚至是错传、误传等因素所造成的。

（二）圈头音乐会的“太平”系列

在圈头音乐会所传乐谱中有4首以“太平”为名的乐曲，分别是《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《翠太平》。在圈头音乐会的演奏中前3首在听觉上有相似之感，《翠太平》没有演奏过，在采访会中乐人夏满军时，他说：“我认为《翠太平》就是《醉乐太平》，是不是当时口传有误，我也不太清楚了。”因此实际的情况有待研究。在4首乐曲中，《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》3首已有记谱，《翠太平》在工尺谱中有载。① 另外前文已述，智化寺音乐中也有《醉太平》，这些乐曲在传承中的区别和联系是本节所关注的。

① 张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，第44页，第50页，第52页，第149页。

1.4首乐曲的乐谱

谱例5：

小踏曲《醉太平》

张伯瑜记谱

♩=78

五 唔 哇 一 五 一 咿 的 一 哎 五 哇 六 工 尺

7

工 六 哎 工 六 五 唔 的 五 的 五 的 五 唔

13

唔 唔 唔 五 唔 哇 一 五 一 咿 的 一 哎

19

五 哇 六 工 尺 工 六 尺 的 尺 的 尺 呃

25

呃 呃 呃 工 啊 尺 工 六 凡 工 嗯 工 啊 尺 的

32

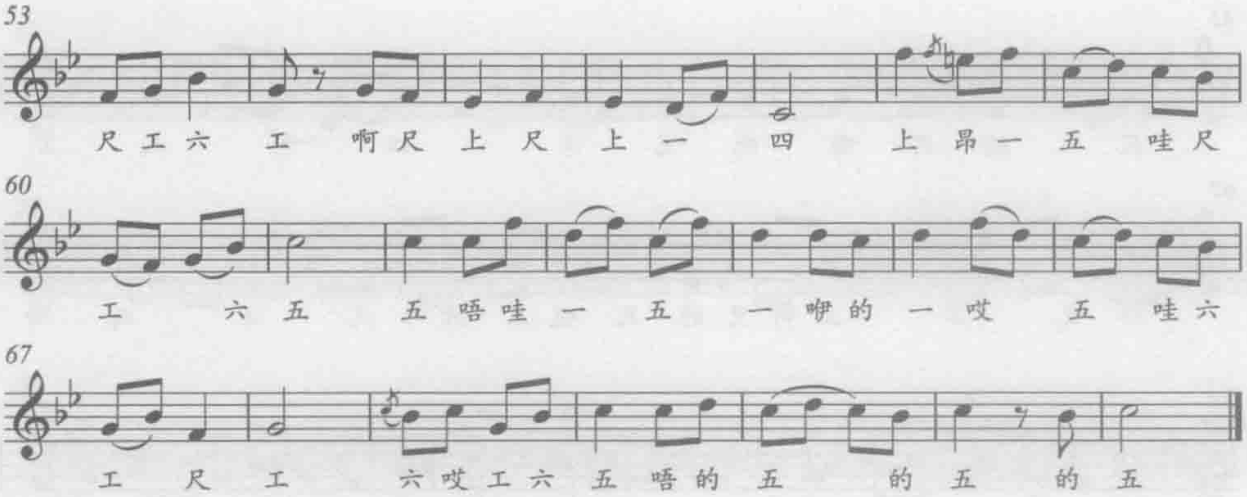
尺 工 六 九

39

五 哇 一 呀 五 哇 五 哇 天 的 尺 工 五 哎 六 凡 工

46

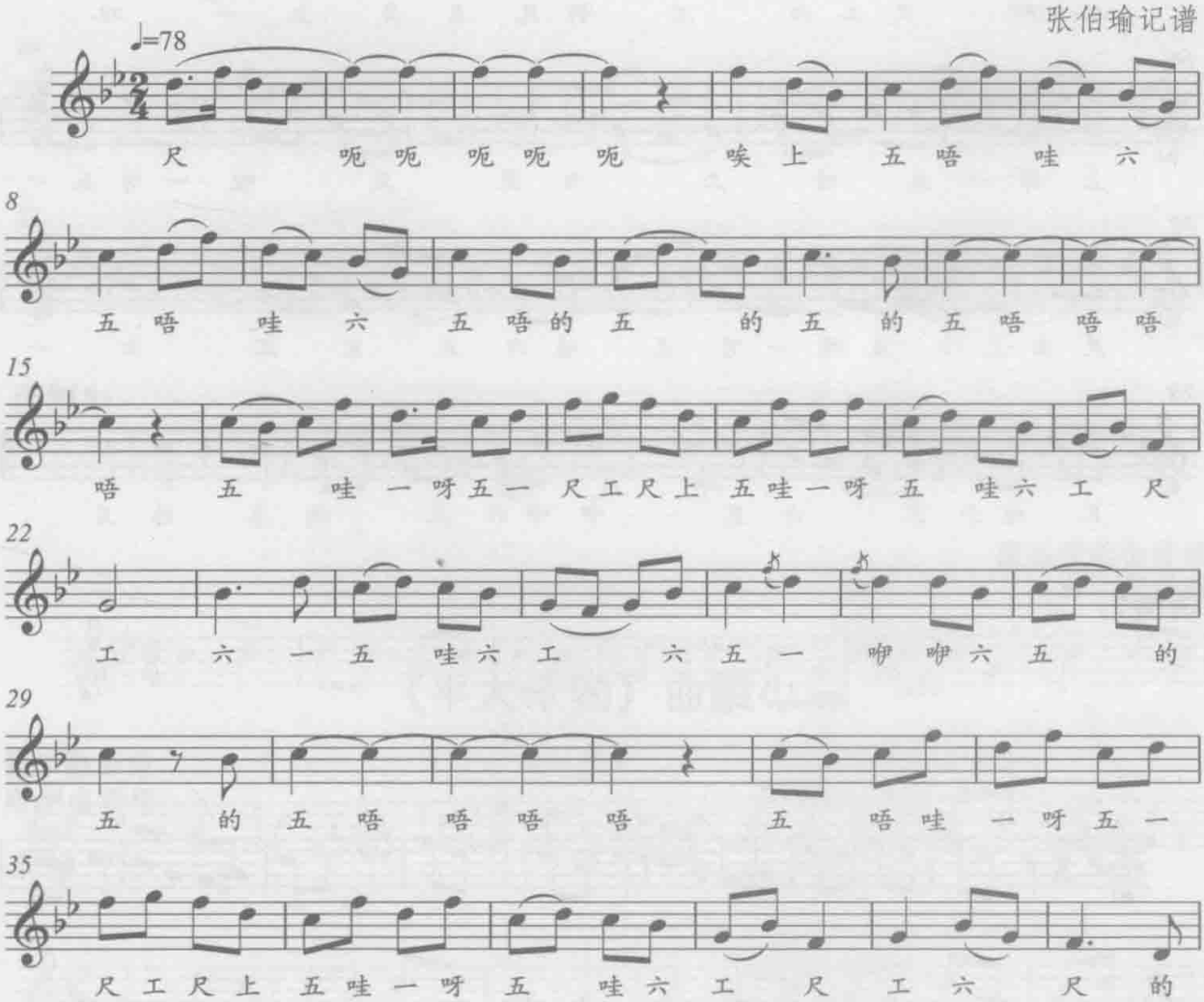
五 哇 一 呀 五 哇 五 哇 尺 的 尺 工 五 哎 六 凡 工 啊

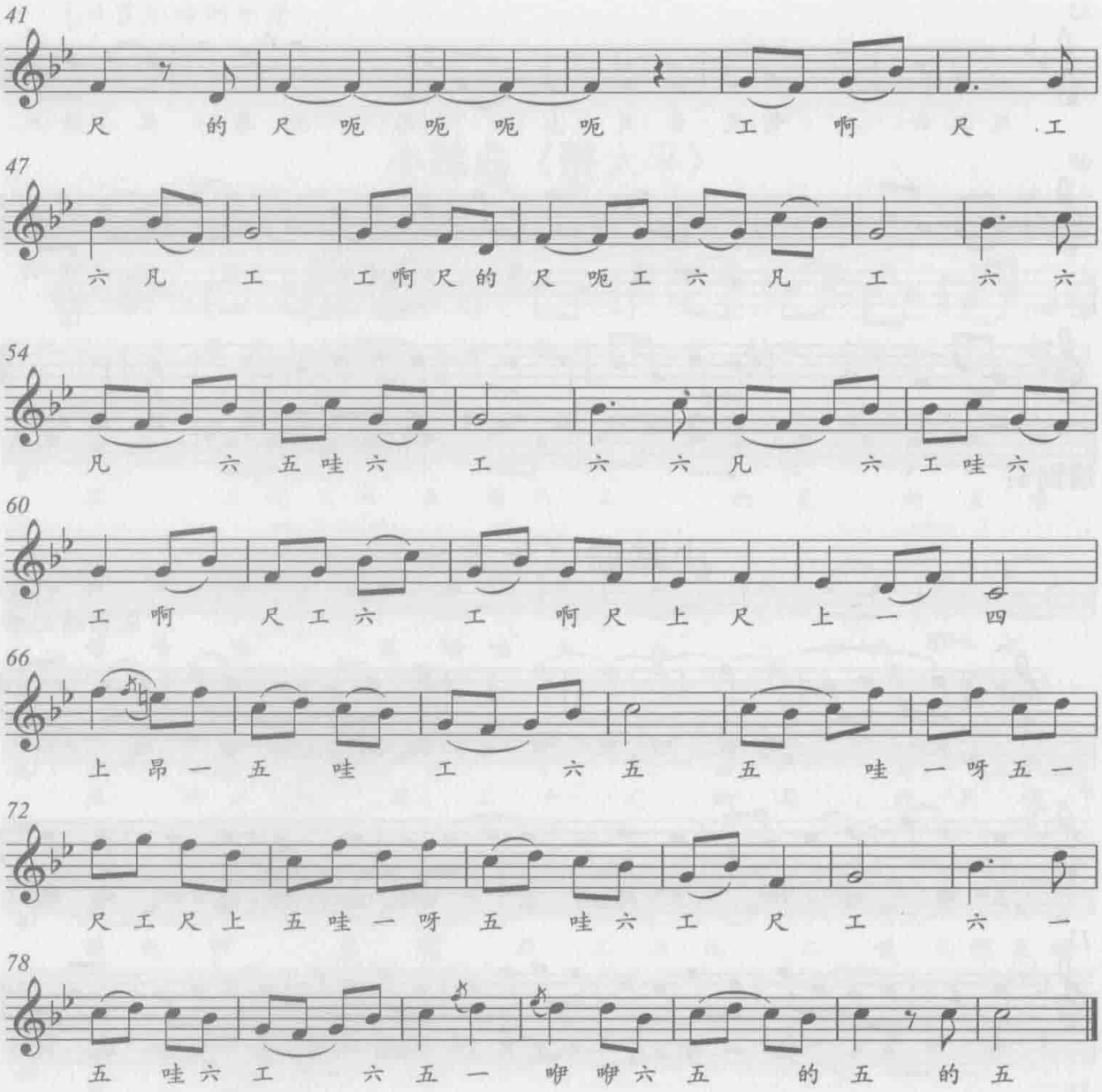


谱例6：

小踏曲《乐太平》

张伯瑜记谱

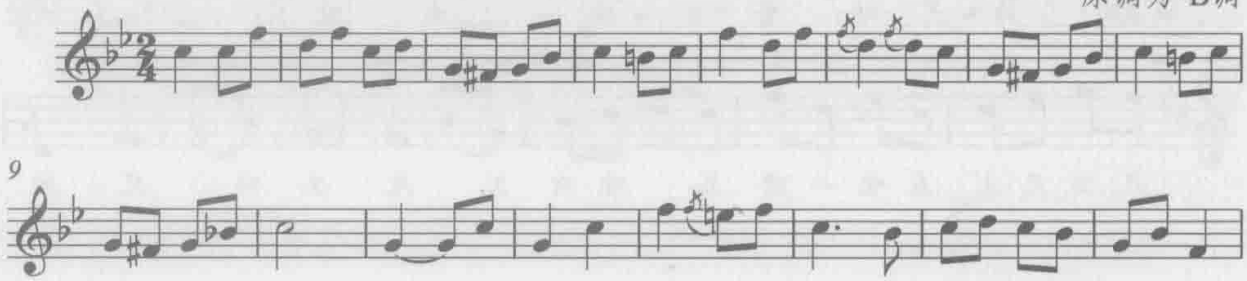


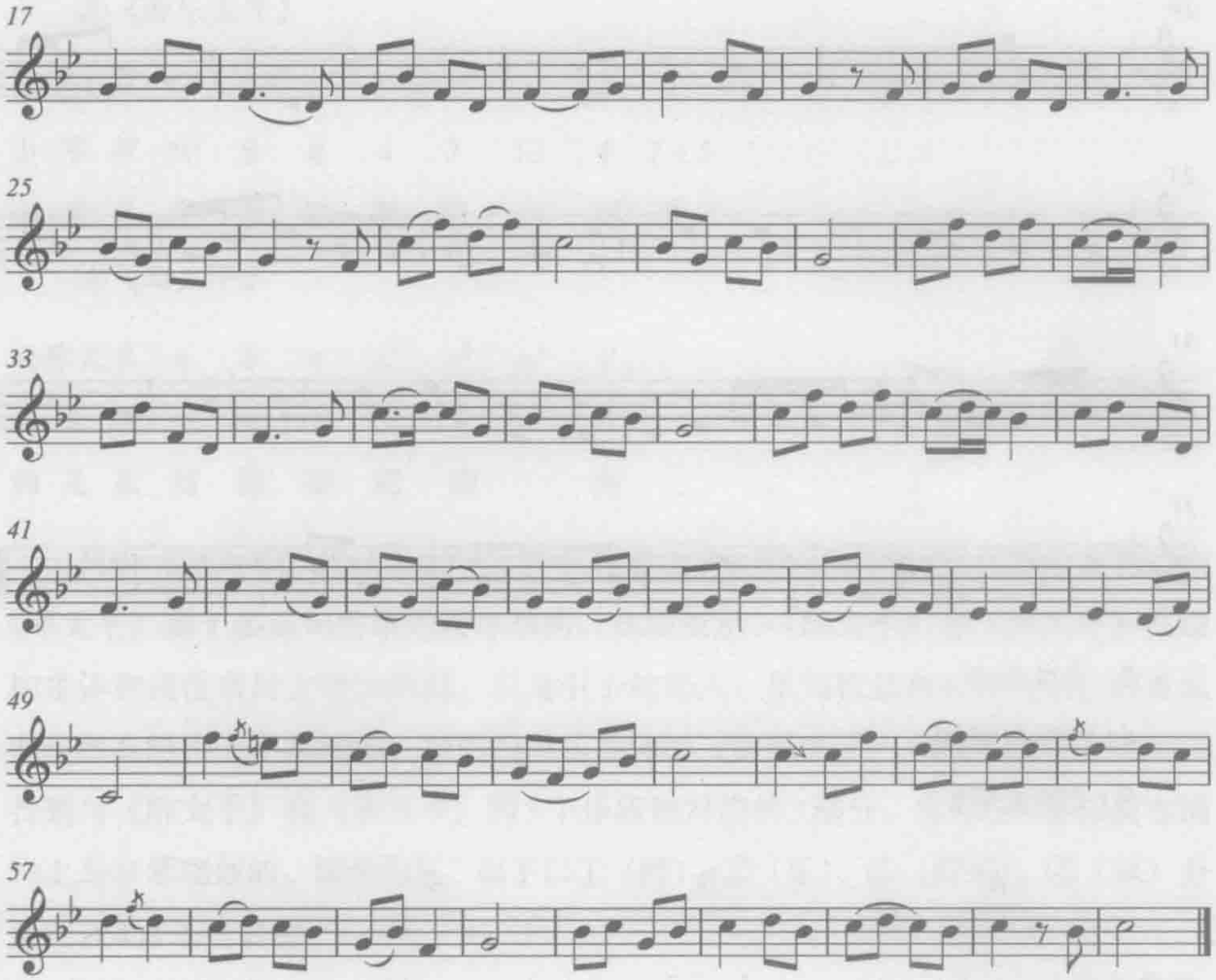


谱例7：

小踏曲《醉乐太平》

张伯瑜记谱
原调为♭B调

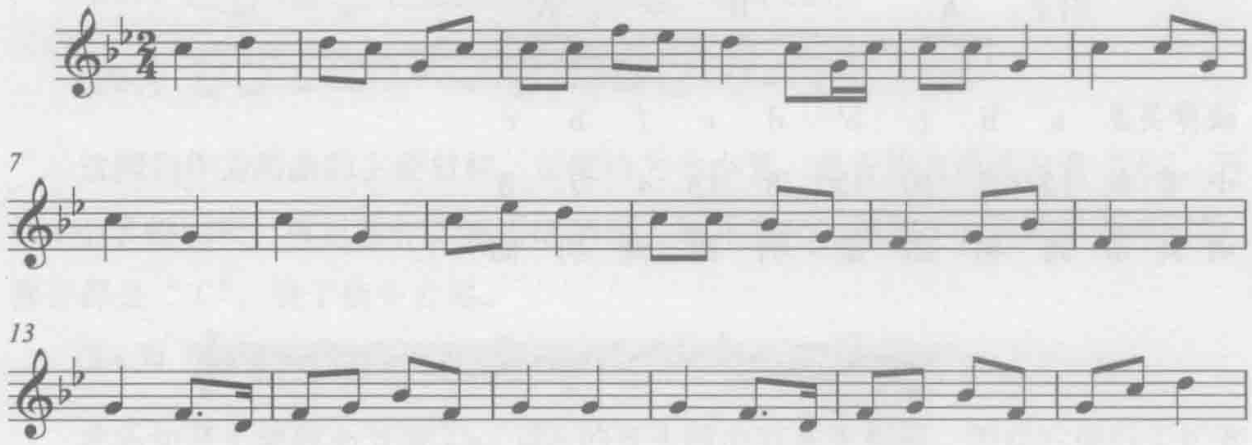


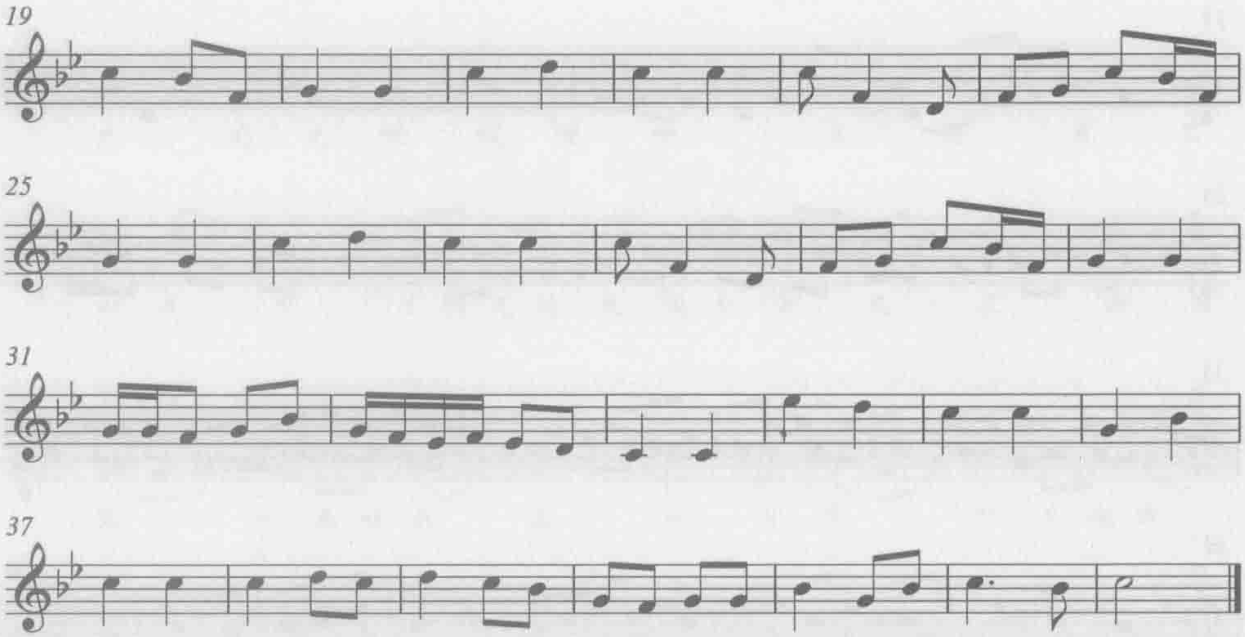


谱例8：

翠 太 平

圈头音乐会传谱
白　莉译谱





2. 本体分析

（1）乐曲结构

①《醉太平》

	A		B						A¹	
旋律关系	a	b	a^1	c	c^1	c^2	c^3	d	a	b^1
小节数	7	7	12	8	4	7	12	4	7	5
调关系	羽	商	徵	羽			商		羽	商

②《乐太平》

	引子	A		B				A¹	
旋律关系	a	b	c	b^1	d	e	f	b	c
小节数	15	7	10	12	8	13	4	7	8
调关系	商	羽	商	徵	羽	商	商	羽	商

③《醉乐太平》

旋律关系	a	b	c	c^1	c^2	c^3	d	a^1
小节数	10	8	8	4	7	12	4	7+5
调关系	商	徵	羽	羽	羽	商	商	商

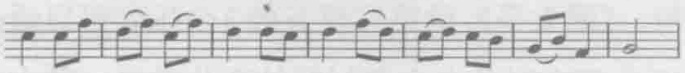
④《翠太平》

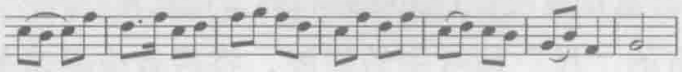
旋律关系	a	b	c	c^1	c^2	c^3	a^1
小节数	6	6	8	5	8	4	6
调关系	商	徵	羽	羽	商		商

其中《醉太平》和《乐太平》属于再现性的3部乐段体结构，《醉乐太平》和《翠太平》属于多乐句的单乐段体结构。如图所示，《醉太平》和《乐太平》在结构主体和调性布局上极为相似，只是引子的加入、乐句数量和长短有别。四首乐曲虽然在结构上不尽相同，但作为单乐段体的《醉乐太平》和《翠太平》也可以找到与《醉太平》和《乐太平》的3个乐段相对应的3部分，实际上4首乐曲在结构上是非常相似的。简便起见，以下以①（醉）、②（乐）、③（醉乐）、④（翠）分别代表4首乐曲名称。

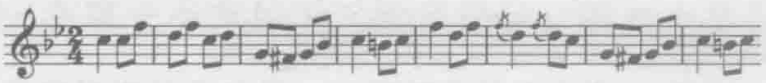
（2）主题材料

可以看到，①a、②b、③a、④a是4首乐曲的核心材料，节奏主要由四分音符与八分音符的不同组合构成，商调式，调式的主音为“五”，即 音调以“五”“工”“尺”为基础，全曲也以此作为发展的依据。

①a为 

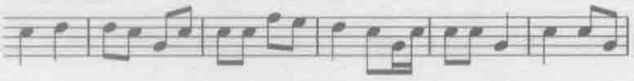
②b为 

这两句作为两曲的主要材料，长度均为七小节，起音均为调式主音“五”，开头4小节相比较，可以看作②在①的基础上加花变化，结尾3小节是完全相同的，落音都是“工”，属于换头合尾。

③a为 

此乐句开头前两小节与①a、②b的开头两小节基本相同，但此后进行了扩充

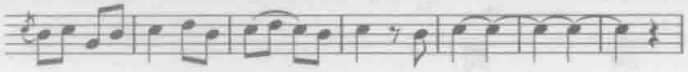
和发展变化，落音为“工”。

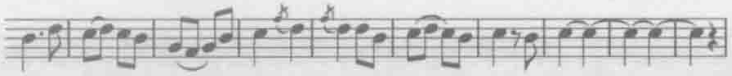
④a为 

由于《翠太平》由工尺谱直译，没有韵腔的加入，实为乐曲的框架。从表面上看似乎与前三曲差别较大，但骨干音是一致的，且与③曲最为相似，二者骨干音的走向一致，落音相同。

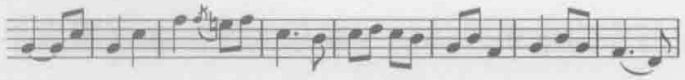
（3）旋律发展

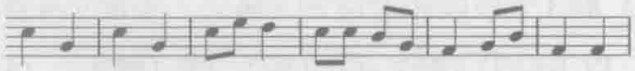
A. 四首乐曲第一部分第二乐句

①b 

②c 

这两句的后5小节旋律完全相同，开头的部分②c在①b的基础上加花并扩充3小节，属于换头合尾。

③b 

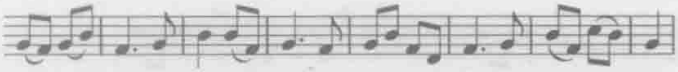
④b 

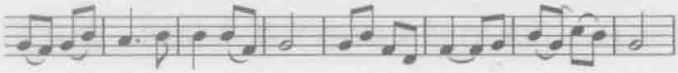
这两句旋律的骨干音和走向是一致的，落音均为下五度音“尺”，很明显由同一主体发展而来。

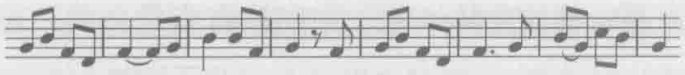
B. 中间部分

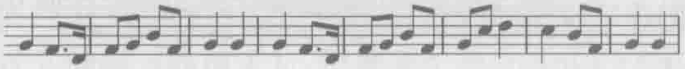
中部在主题材料的呈示的基础上加入新材料，对乐曲进行发展。4首乐曲在这一部分呈现出几乎完全一致的音乐形象。后两首虽然是单乐段体，但《醉乐太平》的第三至七的5个乐句、《翠太平》的第三至五的3个乐句可以看作乐曲的中间部分。①和②在中部的开头都有对各自主题材料的变化重复，其方式为在原主题材料结尾处增加5小节的“尺”加衬字的拖腔，将落音由原来的上五度音“工”变为下五度音“尺”，属于二者对主题乐句的换尾手法。但乐曲③和④在中部没有明确的对于主题材料的巩固和发展。

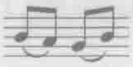
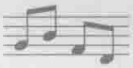
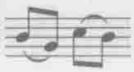
乐曲①②的第四乐句和③④的第三乐句如下：

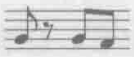
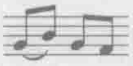
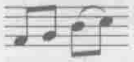
①c为 

②d为 

③c为 

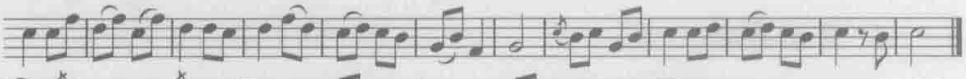
④c为 

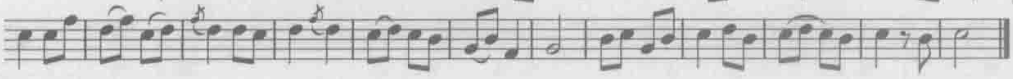
可以看到，4乐句的旋律如出一辙，前2个乐句除第四小节和第七小节略有差异外基本相同——第四小节 与 ，第七小节 与 。而③c与前两乐句相比只是第一小节 与 ；最后一小节 或 与 的细小差别，其他小节与前2曲基本一致。④c与前面3个乐句相比，骨干音、旋律走向基本一致，第一、第五小节由  或  的简化为 ，将前三个乐句的第二、三小节浓缩为一小节，第六小节音高略有不同，第七小节将 或  变为 ，落音为“工”，与以上列举的前3个乐句相同。

乐曲①的c^1、c^2、c^3、d 4乐句与乐曲②e的后4小节、f以及③的c^1、c^2、c^3、d 4乐句基本相同，旋律、音调走向一致，落音同为“五”音，除结尾处的 与 外，区别仅在于①c^3  ③c^3  ；①c^3、③c^3的 与②e  。而乐曲④的旋律走向、骨干音与上三曲是一致的，落音为“五”音，只是在音符、节奏上浓缩，体现框架的意义。

C. 乐曲第三部分

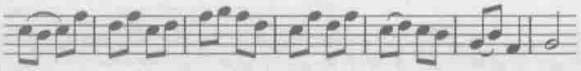
在4首乐曲的第三部分（前2曲的第三段，后2曲的最后一句）中，4首乐曲所表现的音乐形象更加一致。

①A^1（a、b^1） 

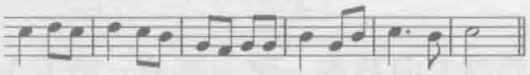
②a^1 

除了②a^1在第一小节加了下滑音记号；第二小节①A^1 与 以及装饰音的变化外，这两部分的小节数、旋律、音调、落音完全相

同。而②A^1的部分和①A^1、③a^1相比主体一致，中间略有变化。

②A^1的前半部分（即b）  与①A^1和③a^1的前半部分相比，长度均为7小节，除在第三、四小节有变化外，其他小节基本相同。

②A^1的后半部分 ①A^1和③a^1的后半部分相比，起音相同，落音均为“五”，结尾的3小节完全相同，区别在于前面的几小节进行了扩充和加花。

乐曲④的最后的部分（a^1）  只有6小节，其中最后2小节与前3曲的最后2小节基本相同，前面的4小节与前3曲的旋律相比更加简练，骨干音相同，从音调上保持了“五”—“工”—“尺”—“工”—“五”的进行。

从整体看，这4首乐曲的第三部分极为相似，而且通过对各自主题材料的再现、呼应（4首乐曲的主题材料具有很强的一致性），加强和巩固了乐曲的核心，使旋律更加紧凑、音乐形象更加鲜明。

3. 同一乐曲在传承中衍化成不同曲牌

通过对圈头音乐会传承的《醉太平》《乐太平》《醉乐太平》《翠太平》4首乐曲的本体分析，可以肯定这4首乐曲的核心材料、旋律发展方式、结构、调性布局、骨干音、落音都有高度的一致性，有些乐句几乎是没有差别的重复。由此可以认为这4首乐曲是由同一旋律主体发展而来，只是在传承过程中可能由于传承人自身的情况，韵腔、“阿口”的加入或者其他的因素使之发生变异。4首乐曲是由同一母体乐曲在传承中衍生出的不同曲牌，它们同根同源，有无法分割的血缘关系和近亲关系，这也体现了中国传统音乐传承中的一致性、相通性和丰富性。

4. 同曲异名

圈头音乐会所传乐曲《醉太平》与智化寺传曲《醉太平》属于同名同曲的变异传承，这在上节已经得到论证，而屈家营音乐会的《鹅浪子》与二者相比就是典型的同曲异名现象的体现。

2005年农历七月十五，屈家营过会时，音乐会奏乐的节目单上没有《醉太平》

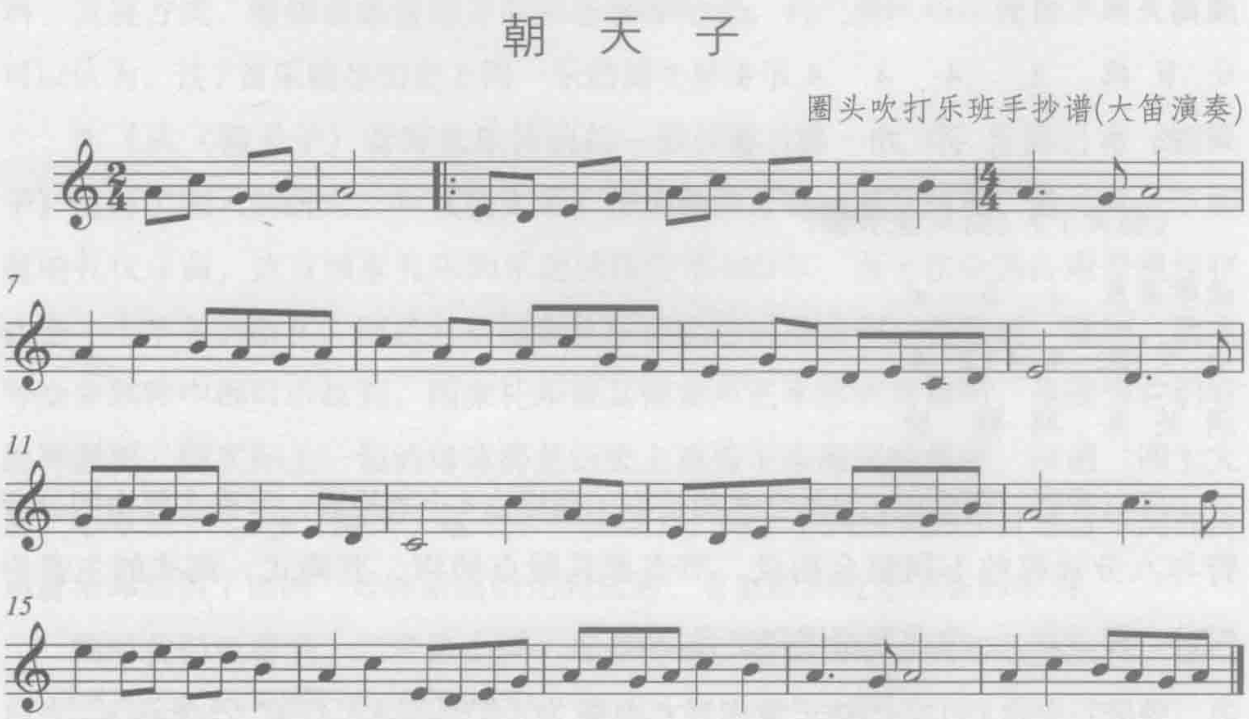
的曲名，而有《鹅浪子》。中国艺术研究院研究员项阳在听完演奏后问会中的乐人屈炳庆为什么听到了《醉太平》的曲调，他说："我们以前没去智化寺奏乐时我们不知道，在我们这儿就叫《鹅浪子》，但是到了智化寺我们才知道这个曲子应该是叫《醉太平》。"由此说明，两首乐曲是典型的同曲异名，我们可以推断，《醉太平》一曲有可能是在传承过程中，乐人们将原曲名移花接木、张冠李戴成了《鹅浪子》。

圈头音乐会、屈家营音乐会都是会社组织，具有敬神、事神，为神奏乐的理念，而智化寺作为寺庙，更以礼佛、事神为核心理念，三者在礼俗的层面保持着一致性，但在一致性下又有差异性。而乐曲本体上的一些差异很可能是由于传承人的不同，导致同一乐曲在传承中的韵腔、"阿口"的不同，也包括误传、错传的可能，从而导致同曲异名的现象产生。

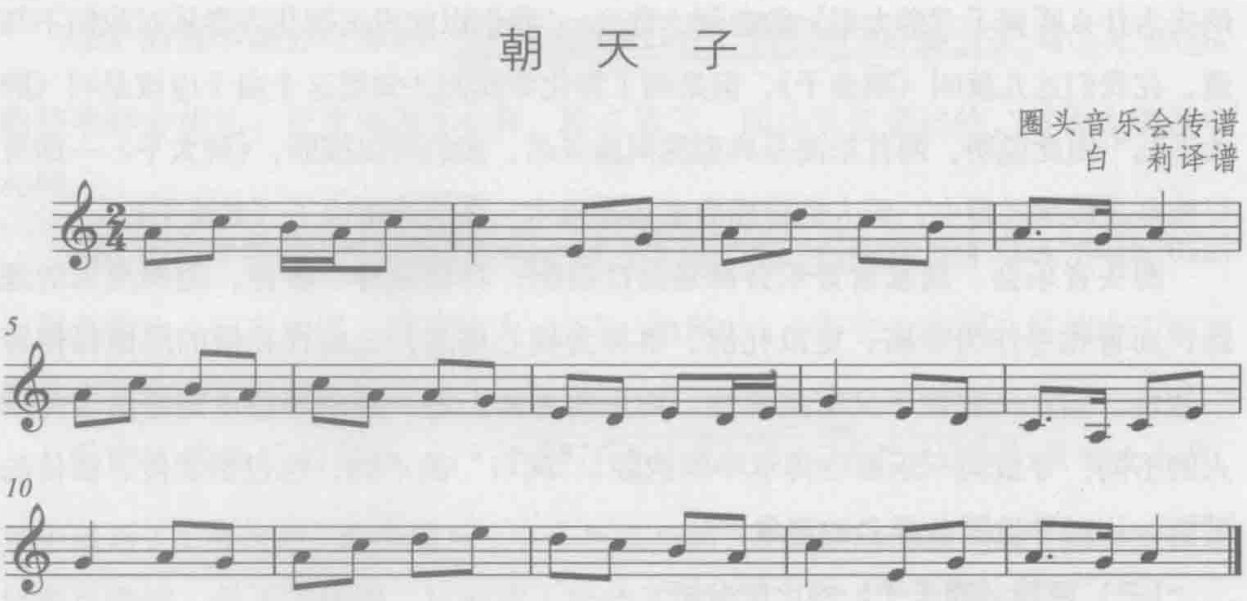
（三）两首《朝天子》的比较分析

圈头音乐会传谱中未传曲目有《朝天子》一曲，与吹打班所奏《朝天子》同名。

谱例9：



谱例10：



两首乐曲的结构如下：

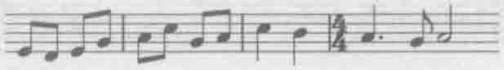
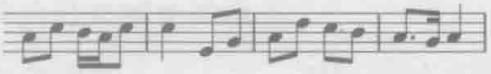
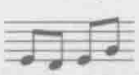
《朝天子》（圈头吹打班）

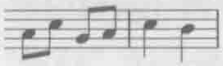
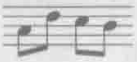
旋律关系	引子	a	b	c	a^1	结尾
小节数	2	4	4	4	4	2
调关系	羽	羽	角	羽	羽	

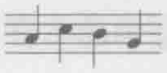
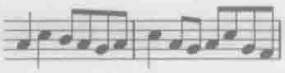
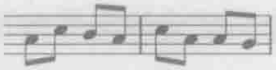
《朝天子》（圈头音乐会）

旋律关系	a	b	a^1
小节数	4	4+2	4
调关系	羽	徵	羽

可以看到，两曲的a句是全曲的核心，同样由4小节构成，节奏主要由四分音符与八分音符的不同组合构成，节奏都是附点结构，羽调式，调式的主音为“五”，即 ，全曲紧密围绕主音发展。

首先，2曲a句的材料非常相近：前曲为  ，后曲为  ，其中前曲a句开头的  可以

看作将后曲第二小节的第二拍 加花而成；前曲a句的第二、三小节  与后曲a句的第三小节  旋律走向相同；而2曲a句的末小节除了附点四分音符与附点八分音符，以及尾音时值的区别外是相同的。2首乐曲主题材料的主体（骨干音、落音）相同，调式相同，所表达的音乐情绪明亮、欢快，可以说是由同一核心材料经过不同衍变而来的。

其次，2首乐曲b句的前2小节也非常相近，骨干音相同，主要围绕  4个音展开，前曲：  ，后曲：  ，虽然有新材料加入，但更多是作为a句的发展变化，增加了第一次主题陈述的完整性与稳定感。

再次，虽然后曲没有c部分，但b部分的后2小节与前曲的c部分同样起到了承上启下的作用。

第四，两乐曲的a^1都是在a句的主要材料的基础上稍加变化，有再现的性质。

总之，圈头吹打班和音乐会的两首《朝天子》从乐曲的结构、调性、主体材料、发展方式、整体音乐情绪方面来看非常相近，而二者的传承统系不同。由此可以认为，这2首乐曲是历史上同一乐曲的变异传承。

在《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》一文中，作者已对《朝天子》进行了深入的研究。① 《朝天子》作为曲牌可以追溯到唐朝，是一首上下相通的礼仪乐曲，这首国家礼乐的乐曲活体传承600年，当下在全国各地普遍性存在是一个不争的事实。而且它从国家礼乐被接衍到戏曲中，在京剧、豫剧、昆曲等众多剧种中都可以找到。国家礼乐被其他音声艺术形式所接衍，是因为它们有这种需要，但实际上一切的母体都是历史上流传下来的那些曲牌，所谓“四十大曲，小令三千”。在“圈头”这个水中孤岛上，两个不同性质的乐社经过不同的传承脉络却接衍了由同一母体乐曲衍化而成的、有血缘和近亲关系的乐曲。

同时我们也看到，二者虽由同一母体传承，但其用乐方式却不尽相同。在戏曲中，《朝天子》可以说是帝王专用；圈头吹打班用于白事中，在出殡过程中，包

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

括到了坟地也依然在用；圈头音乐会如果学会了这首乐曲可能用于祭祀药王的仪式当中（当然也可能用于白事）。这也体现了中国传统音乐在传承中的一致性与变异性。

四、生存载体——民间信仰、民间礼俗

（一）民间信仰

走进中国的乡村社会，不难发现有许多传统的宗教文化现象，特别是庙会祀神、祠堂祭祖等活动，普遍存在于各地民众的群体生活中。而乡间社会中的节日庆典、婚丧嫁娶和故事传说等，都与这些宗教民俗难解难分。例如圈头音乐会和任丘辛安庄音乐会都是为药王的祭祀和民间丧葬仪式服务的，而相隔不远的涞水高洛音乐会主要是为易县后山后土黄帝庙的祭祀和民间丧葬仪式服务，同时也为求雨、迎喜神、祈福、净宅、消灾、除厄、求五谷丰登、求六畜兴旺等民俗活动服务。我们知道，佛教、道教历来被看做中国最主要的宗教派别，当我们研究民间文化、风俗习惯、民间信仰时，如果以二者为考察民众信仰习俗的出发点，单纯按照佛、道二教各自设定的偶像、教理教义、组织和礼拜制度来衡量民众在实际生活当中的宗教观念与仪式行为，就无法诠释当下民间的各种宗教文化现象，也无法看清当下民间宗教信仰的真实状态。汉民族在长期历史中形成了自身的宗教传统，有杂糅性的特点，它既非佛亦非道。虽然由于地域性、文化性的差异，人们所崇拜、信奉的对象并不完全一致，例如药王、观音、火神、龙王、土地等，但在中国汉民族“同一”文化中，确实存在着“同一”的“民间宗教信仰”。

汉族的民间宗教信仰看起来杂乱，崇信药王、观音、土地、关公、黄帝、后土奶奶等，但其实有着严整的秩序，并且与实际生活息息相关。如神灵是封建帝国官僚的化身，可以帮人们升迁、致富、祈福禳灾；鬼是陌生和危险的“外人”，可以比作强盗、土匪和乞丐；祖先则是人们在家族继承中的高级的成员，可以给后人带来财产与社会地位。日本社会学家渡边欣雄认为：汉族民俗宗教的基本特征，从观念的构成和行为的规范来讲，最根本的一点，就是始终没有脱离现世实际生活的功利需要，为此而力图与支配命运的超现世神灵世界（包括各种超自然

力量）加以沟通。① 所以有国外人类学学者指出，在汉民族，宗教的信条就是“生活的信条”。从圈头祭祀药王时“烧香山”、任丘辛安庄祭祀药王时“爬香”“做鞋”的许愿与还愿的关系上，可以看到神、祖先、鬼等也直接介入了人间的生活，分明体现了中国社会的馈赠与回馈的现实习惯。

（二）音乐与礼俗的关系

在中国传统文化中，“礼”的地位极其重要。中国社会从夏商时期就制定了“礼”，在周代礼制发挥到极致。六朝时期规定了吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼等，涉及了社会政治与文化生活的各个方面，成为延续数千年中华文明的有机组成。在社会的发展过程中，尤其是封建社会解体之后，许多礼制由民间继承，以往的国礼、官礼、军礼等转化为民间俗礼，便成为礼俗。礼俗就是俗礼，是国家礼制俗化的显现，即所谓的“文化下移”，是民间的一种悠久的历史文化传承。应该说，礼俗是一个平台，有多种多样的文化、艺术形式通过这个平台展示在世人面前。例如年画、剪纸、春联艺术等是依附于年节的礼俗而成，赛龙舟是依附于端午节的礼俗而成，内蒙古的“那达慕大会”、壮族的“三月三”歌圩、苗族的“踩花山”等都是依附于节日民俗而成，美妙的歌声和快乐的舞蹈在节庆礼俗中得到充分的展示。在乡村中，民间礼俗有着相当程度的丰富性，有多种民间信仰、祭祀仪式存在，礼与乐的关系更为密切。诸如葬礼、婚礼、祭祖、祈雨、迎神赛社、驱傩、上梁、开光、上元节、放焰口、斋醮科仪等，但最为重要的是一些与祭祀相关者。

我们看到，河北省的一些以祭祀为目的音乐会社的组织，基本上保持了这种“为神奏乐、敬神如在”的文化理念。就是在这样的文化理念下，其所传承的乐曲都保持了丰富的传统文化内涵，而这种文化理念正是导致乐曲能够近乎不变、长久保持一致性的根本原因。例如本文的研究对象之一圈头音乐会，他们接衍了历史上国家吉礼的理念用于自身的民间信仰。据老人们讲，历史上祭祀药王其实有非常严格和复杂的程序，且每一道程序都有音乐相伴。斗转星移、岁月沧桑，当下的香会在祭祀仪式的程序上有所简化，但作为仪式之中所用的音乐却由于这种为神奏乐的理念而严格地传承了下来。

① 〔日〕渡边欣雄：《汉族的民俗宗教——社会人类学的研究》，天津：天津人民出版社，1998年，第234页。

圈头音乐会主要用于祭祀（药王），还为白事服务，实际上是属于吉礼和凶礼范畴的仪式用乐，而圈头吹打班服务对象是丧礼（包括冷丧与热丧）、婚礼、祝寿、开业、庆典等，即属于吉礼、凶礼、嘉礼、宾礼范畴的仪式奏乐。从礼俗的角度来看，二者既有各自不同的领域，也有重合点，即凶礼和吉礼的层面。虽然二者有联系也有区别，在具体仪式过程中有相同或相异之处，却丝毫不影响二者同为中国传统音乐传承者的身分，二者共同印证了礼与乐互相依附、不可分割的真实状态。

传统音乐与礼俗共生存，这是当下的中国乡村社会的客观存在，我们无法回避。庙会祭祀用乐，婚丧嫁娶用乐，上梁、孩子周岁、开业、庆典，特别是葬礼用乐，可以说是乡村社会中每天都在发生的事。圈头音乐会，更确切地说是圈头药王会乐社的奏乐主要在于它的古老性、传统性，有着活体传承的规范性，由此也成为研究中国传统音乐文化的活的标本。正是由于这种民间礼俗的传统性，历史上祭祀药王的传统在这里一直被顽固地承继，这正是我们对中国传统文化认知的最为重要的部分。

（三）关于“传承”问题的思考

1. 传承者

千百年来，中国传统音乐文化是“谁”在承继，这是首先要明确的问题。

一直到20世纪初，中国还是一个以农耕文化为主导的社会形态。在这种社会形态中，中国传统音乐的社会功能和实用功能并存。进入20世纪，西方音乐文化开始大规模地传入中国，这种外来强势文化的传播在经历了一段时间之后，在城市中形成了西方音乐的原样存在、西方音乐文化影响下产生变异的中国传统音乐、在西方音乐文化影响下所形成的“新音乐”三分的局面。西方音乐文化在历来最容易产生文化变异的城市中占据了主导地位是一个不争的事实。久而久之，中国的城市中音乐文化逐渐脱离了农耕文化观念而产生了重大的变异、也可以说是变革，并逐渐成为了新的“传统”。当西方音乐文化进入的时候，强调的是“为人”的、作为审美功能的音乐，而随着中国城市社会的发展，音乐作为欣赏与审美的功能越来越得以彰显，因此这也符合社会发展规律。当城市人群对中国真正的传统音乐越来越淡漠的时候，生活在同一片蓝天下的乡间社会，由于宗族血缘

关系的相对稳定性，生产力和生产关系的制约，礼俗传承的延续性等因素，使得与此相关的音乐文化显现出传统占据主导地位的局面。乡村社会中的乐人们大多没有受到过现代音乐教育，他们受业多由“行内人”所传，或是集中办学习班，或是乐社内以师带徒，律、调、谱、器甚至乐曲都是“体系内传承”。在传统礼俗的作用下，在体系内传承的形式中，传统音乐与传统礼俗共生、共存实属必然。20世纪初叶以前，在农耕文化的平台上，城里与乡下的音乐文化是一致的。当下，城市受外来音乐文化的影响形成了新的传统，而乡间社会中在相对稳定的亲缘关系①（血缘、地缘）和文化认同的状态下，用礼俗承继了中国传统音乐文化的大传统。当我们将传统的活体存在与城里的新的传统进行比较时，乡间社会的音乐文化是属于边缘化、非主流化的。

其实所有的礼俗都是人创造出来的，在这些礼俗之中，民间信仰、宗教、祭祀等占据了相当的比重，这是我们必须要加以认识的。如果不能够很好地认识这一点，认为音乐就是在音乐厅里的“艺术”，则无法解释当下乡间社会的传统音乐与礼俗共生的真实状态。民间信仰支撑着如此众多的礼俗，而礼俗作为民间信仰的载体，是中国传统音乐的主导部分，恰恰是依赖于这种载体而生存的。另外，每个县、市里数以千百计民间乐人群体的存在更是至关重要，如果没有这个群体，那么传统音乐文化将得不到很好的承继；如果不是有如此众多的民间礼俗的存在，融汇于其中的传统音乐将会迷失自我；如果不是各地类似于圈头音乐会与吹打班这样的会社、班社依附于民间礼俗而存在，传统音乐就会失去生存的基础。

2. 原因

当我们震惊于圈头屈家营音乐会、智化寺音乐、西安鼓乐等中国传统音乐的表现形式立足于文化礼俗的平台，固守着传统，近乎原样地保存传统的时候，不禁要问，到底是什么原因使得这些古老的音乐传统能够这样完整地传承至今呢？

我们早已明确，形成于西周的礼乐制度和形成于南北朝的乐籍制度对中国传统音乐文化造成了决定性的影响。礼乐制度在转化的过程中决定了中国音乐文化礼乐与俗乐的两条脉络，而乐籍制度则保证了千百年来中国音乐文化传统整体的传承与发展。中国乡村礼俗之所以能够承载传统音乐文化的重要原因，就是历史

① 项阳：《亲缘关系与音乐礼俗的承继》，第二届中非对话国际学术研讨会论文，2007年5月。

上生存于乐籍制度下的乐人们在制度的约束和规范下，其用乐的一致性和主导脉络的体系化。他们本身承载着礼乐和俗乐的所有程序和与此相关的乐曲，并引领着各个时代用乐的潮流。在乐籍制度解体后（1723），他们转向为一般平民百姓服务，将礼俗和与其相辅相成的乐曲传承下去，并成为各地的约定俗成者。脱籍之初的乐人们，无论城市还是乡村都是他们的阵地。在20世纪中期之后，他们在城市里生活的一群人，有些进入了各级艺术团体，有些进入了专业院校，逐渐被另一种文化所影响和规范。而进入乡村者，其技艺在外来文化冲击不算大和乡民普遍的文化认同的情况下得到了有效的传承，虽然其中也会有许多变化，但基本上属于体系内传承和发展。乐籍制度解体之后，这个乐人群体并非都集中在城市，在制度一致性的规定下，在乡村礼俗生活中，他们将音乐本体与其相辅相成并服务于乡民的时候，就把这种上下一致的音乐文化传统沉淀在乡村，顺理成章地在各种礼俗应用中使传统音乐得以世代延续。

就圈头音乐会个体而言，除了上述因素外，还应注意到，音乐会的乐人本身都不是职业艺人，他们在平时都有各自另外的营生，对于传统音乐的承继完全是因为这一地区的民间信仰。奏乐的主要目的祭祀——为神奏乐，并不以此为谋生的手段，在演奏中不增、不减、不改、不变，更不会因个人技巧的高超而加花炫技，奏乐完全纳入祭祀的仪式中，在为神奏乐、敬神如在的理念下保证了他们对于传统的不变的传承。

3. 发展与保护

传统音乐与礼俗共生存，这在当下的中国乡村社会是一种客观存在，但这种现象能够持续多久呢？乡村社会的礼俗也在变异之中发展，这是毫无疑问的事情。目前的中国社会的变化日新月异，很多农民离开土地涌入城市，全社会不也正在关心留守儿童、留守老人吗？而在以前，这是不可想象的。只要是乡村社会依然有相对稳定的家族聚居环境，那么，数千年积淀下来的传统礼俗显然不可能很快消失。

我的老家高碑店市，距北京不过几十公里，就在2007年，我的亲戚——一位离休老干部、老党员的喜葬，依然是披麻戴孝、奏乐哭嚎，举行葬礼的地点是在市中心高楼林立的小区里。出殡之日，门口座驾成排，戴孝者中既有机关干部，也

有教授、学生。这样的场面在普通城市中也并非少见，传统的力量可见一斑。我们认为，在中国，乡村以家族为主的社会结构在相当长的时间内会有相对的稳定性，这种在传统礼俗中广泛用乐，礼俗、乐俗共生的现象是短期内很难变化的。只要这种相对稳定的乡间社会没有实质性的改变，千百年来所形成的礼与乐的共生现象也就不会有实质性的变化。

当然，我们绝非是要让中国乡间社会的传统音乐文化处于一种凝滞的状态，也不是说中国乡间的礼俗就不会变化，相反，中国当下的乡村社会每天都有新的变化。如果我们深入乡村社会，就会看到传统的延续与变化并存，但这种变化并非是突变型的，原因还是传统的厚重——民间礼俗依然在影响着乡民的生活。传统音乐在乡村与民间礼俗共生，这并非说乡村社会中的音乐传统就不用发展，也不是说乡村的音乐文化传统拒绝外来音乐文化的交流与融合。要发展就要有新的创造，但这种发展显然是要建立在传承的基础之上。

音乐传统依附于民间礼俗而延续，保护民间礼俗，也就是真正意义上保护我们的音乐传统，而保护传统与当下人们审美观念的变化并不矛盾。作为城市文化，人们已然习惯了将音乐仅仅作为欣赏和审美的方式。我们也可以将脱离了礼俗、脱离了仪式的传统音乐经过精雕细刻后搬上舞台，但其原生态的生存环境却是要保护的。我们尊重传统，使其自由健康地发展，中国传统礼俗的生存土壤、生存空间不被人为地破坏，传统就一定能够延续。如果我们真正懂得传统对一个国家与民族的重要性，对民众实施民族性、民族文化及非物质遗产保护意识的教育，那么，在社会变革的过程中，传统的根脉也一定会得以传承。

中国音乐与“礼俗”之间的密切关系，造就了中国传统文化所特有的“礼乐”之制。从某种意义上说，各种各样的礼俗，正是中国传统音乐赖以生存和发展的载体与依托，因此我们将中国传统音乐放置到各种礼俗中去观察、研究，似乎更能揭示其中所蕴涵的深层文化内涵。由此想到，无论是古老的音乐会还是同属鼓吹乐系统的吹打班，之所以可以在田野乡间繁衍昌盛这么多年，其原因正是礼俗的承载。尽管传承是个动态的过程，但礼俗的积淀与其静态的特点，使得传统在变与不变中延续。站在礼俗的平台上，拨开层层迷雾，我们可以清楚看到历史上的国家礼乐文化的存在，看到民间礼俗是怎样对中国传统音乐文化进行接

衍。在乡村社会中，中国传统音乐文化得以承载，并能够相对完整地得以保存与发展，且传统以民俗的形式得以固定，传统音乐与传统礼俗共生、共存。

在对本课题的研究过程中，笔者还对任丘辛安庄音乐会、雄县亚古城音乐会等会社和班社进行了田野调查，由于时间的关系还没有展开分析和比较，这也是接下来要继续做的工作，以期将本课题更加深入地研究下去。

（原载于《解放军艺术学院学报》2008年增刊）

胶东道乐“勾凡调”及相关研究

徐 倩[①]

一、“勾凡调”与胶东道乐概述

(一)“勾”“勾凡”“勾凡调”定义及关系

1.“勾”

(1) 工尺谱字与管子音孔对应

工尺谱是我国传统的记谱法，有“合四一上勾尺工凡六五乙”十一个基本谱字。工尺谱中的基本谱字好与九孔管的九个音孔一一对应，“勾”字位于“上尺”两个谱字之间。

“勾”字是九孔管子与工尺谱对应关系下的一个重要谱字，根据工尺谱的排列也是一个重要的音级，谱字与九孔管中背二孔的音位相对应。同时在当下也是应用于胶东道乐用乐中，从来源上看，这个工尺谱字是与所使用的九孔管子的音位相结合的。管子前身是隋唐以来盛行的筚篥，近代的管主要盛行于我国北方，并且现在在民间大多流传的一般为八孔管子的形式。但是当下胶东地区，无论是道观还是民间所发现吹奏的管子并非只有八孔管，还有九孔管的存在和使用，此外在河北以及山东胶东地区，现在仍均有九孔管存在的痕迹。北宋陈旸《乐书》中载：“筚篥‘后世乐家留以其旋宫转器，以应律管，此谱其音为众器之首，至今教坊用之，以为头管。’”[②] 因此管子作为乐队中的主奏乐器，它的演变发展对整个乐队以及曲目的用调形式都会有着重要的影响。

---

① 徐倩，1982年生，女，中国艺术研究院2009届硕士研究生。

② ［宋］陈旸：《乐书》卷一三〇，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第573页。

管子有“勾”字音位所对应的背二音孔的存在，是九孔管的主要特征。在陈旸《乐书》《明会典·大乐制度》《五礼通考》等文献里面都有相应的九孔管的记载，因此保存的先决条件就是在当下仍然有九孔管。目前，不管在胶东半岛发现的九孔管，还是其他地区九孔管的使用，都证实了九孔管在山东及胶东地区的保存，符合其存在的要件。

从此层面上讲，“勾”是一个谱字、音位或者音级的含义。

（2）作为动词的含义，升高半音

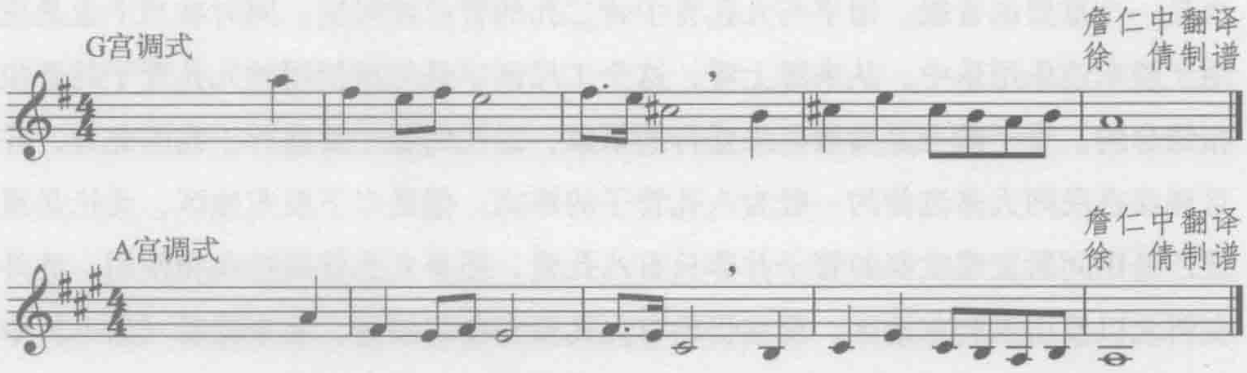
“勾”作为升高半音来讲，如果以“上”为主音作1，“勾”就是♯1；如果以“合”为主音作1，那么“勾”就是♯4。由此意来看，“勾”是升高半音的意思。

此外，作为动词，在笙等定律乐器上还有另外一种使用，即在“和音”时由某音勾某音组成和音，如在笙上实现二孔勾九孔实现“上”字音，三孔勾五孔十孔实现“大一”。①

（3）转调

勾音，确是在“上”与“尺”之间的一个半音②，将原“上字调”的“凡”音升高半音，形成了新宫调的大三度音程，从而完成了原宫调向上方大二度宫调转换。以“勾凡调”曲《白云》开头一句为例。

谱例1：



① 河北霸州胜芳镇北乐会使用的十七苗十五簧笙音位图，材料取自项阳2009年3月在胜芳田野考察资料。

② 杨荫浏、阴法鲁：《宋姜白石创作歌曲研究》，北京：人民音乐出版社，1979年。

2. “勾凡”

从九孔管与工尺谱字的对应关系来看，“勾”字与“凡”字之间相差两个音孔，那么“勾凡”这一称谓如何解释？

从前面“勾”的含义上看，“勾”字是表示升高半音的意思，如果将这层意思套用在“勾凡”这一词上的话就是升高凡音。在胶东道乐宫调转换时，不仅有勾凡的说法，还出现了靠凡、雅一等名目。山东道乐乐队在使用时的含义如下：

勾凡：是升高原凡音半音。

靠凡：“勾凡调”要转回“凡字调”时，需把“勾凡”还原，此时叫“靠凡”。

雅一：将原“一”字降低半音。①

从此处来看，“勾凡”中的“勾”和“靠凡”中的“靠”都是作为动词来讲的，“勾”表示升高，“靠”表示还原，比如在胶东九孔管演奏4种宫调时，各音孔和筒音的对应中有“勾尺”“勾凡”“勾上”“勾六”等称谓②，都是表示升高半音的意思，同时“勾凡”和“靠凡”在某种意义上又是一对在转调过程中相互依存的整体。

“勾凡”是工尺谱中的一个谱字。在胶东地区乐调体系里面有所用的工尺谱字，除了我们现在所看到的上尺工凡六五一勾合，还包括靠凡、勾凡两个谱字，其中靠凡、勾凡未在谱面出现，但是世代口传延续。③ 同时在“勾凡调”原先的“凡”音在此作为“勾凡”的谱字和调式音阶存在。因为在“勾凡调”中，“尺”作为宫音，而“尺”与“凡”之间是小三度关系，要构成宫角大三度满足调式音阶的特点，原先的“凡”就要升高半音变成“勾凡”，从此意义上看“勾凡”作为一个工尺谱字和“勾凡调”中的一个音级来用的。

---

① 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第1687页。

② 詹仁中：《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》，台北：新文丰出版公司，1998年，第61页。

③ 詹仁中：《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》，第82页。

3.“勾凡调”

胶东道乐在器乐演奏时常用四种宫调，即四大调：上字调、乙字调、勾凡调、靠凡调。它使用的谱字包括：合、四、乙、上、尺、工、凡、靠凡、勾凡、六、五。“靠凡”“勾凡”两个谱字在道教乐队及当下民间乐队的演奏中使用可能成为了一种用乐的特点，因为这两个谱字“在其他全真道宫观乐队中也存在”。① 胶东道乐中所涉及的四大调虽然与其他音乐形式的用调称谓上不太一致，但是里面同样有他自己独有的规律和方法。就其四大调的总体特征而言，作为“上字调”的音阶形式，与西安鼓乐工尺谱里面“上字调”的调式、谱字、奏法应该是相一致的，也可以说胶东道乐中“上字调”的使用是整个工尺谱用调的一个缩影，具有普遍性。就“勾凡调”与“靠凡调”的并行使用来说，属于胶东地区全真道教音乐比较特殊的调式组合，但是我们归根究底来看，“勾凡调”在胶东地区是以角音来命名的调式音阶，即角音为“勾凡”，那么它的宫音就是在“尺”上，因此如果以宫音命名的话也就是“尺字调”，这与泰山岱庙藏谱中所用的“尺字调”是一致的，换句说话，“勾凡调”与“尺字调”属于同宫系统下两种不同的调式音阶。因为有“勾凡”（即升高凡半音）的存在，而使“勾凡调”的调式音阶成立，又因为有了“勾凡调”才能有“靠凡调”对“勾凡”的还原使用，从这一点上看，“勾凡”与“靠凡”，“勾凡调”与“靠凡调”是两对相互并存、相互转化的音阶形式，同时也是“上字调”旋宫转调所得的调式。（后文详述）

“勾凡调”与“靠凡调”都是胶东民间音乐中重要的调式音阶，“靠凡调”的旋宫转调与“勾凡调”手法相同，并且一般情况下，“靠凡调”与“勾凡调”是相与演奏的，“勾凡调”一般在乐曲的前半部分，当要转调到“靠凡调”时，将原“勾凡”（升高凡音）音靠到（即还原）凡音上去，即“靠”就是将“勾凡”还原的意思。“靠凡调”就是原来G宫调的上方四度调，即以G宫调的凡音为宫，其为C宫调。

我们将胶东道教乐队常用的这4种调式列表图示如下：

① 詹仁中：《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》，第82页。

表1

乐调	宫调	管子简音	名调
上字调	G宫调	简音作6	宫音名调
乙字调	D宫调	简音作2	角音名调
勾凡调	A宫调	简音作5	角音名调
靠凡调	C宫调	简音作3	宫音名调

我们再来看同样地处山东地区的泰山岱庙藏谱的用调体系。泰山岱庙藏谱《玉音仙范》十本乐谱所涉及的调名为：

上字调：（以上为宫，与胶东称谓同）；

一字调：（以一为宫，与胶东道教称谓同）；

尺字调：（以尺为宫，与胶东道教的勾凡调称谓同）；

凡字调：（以凡为宫，与胶东道教的靠凡调同）。①

从以上胶东道乐与泰山岱庙藏谱《玉音仙范》的用调体系来看，二者都采用了4种调式音阶，除管子简音音高不同外，在工尺谱与管子音位对应关系以及调式上基本一致。因此，就山东地区不同区域的这种用调相同性、相通性，我们可以把它归为乐制体系下的必然结果，其相异性是相同调的不同称谓。我们还可以与其他省市地方用调以及其他地方道教音乐进行更进一层的论证说明。

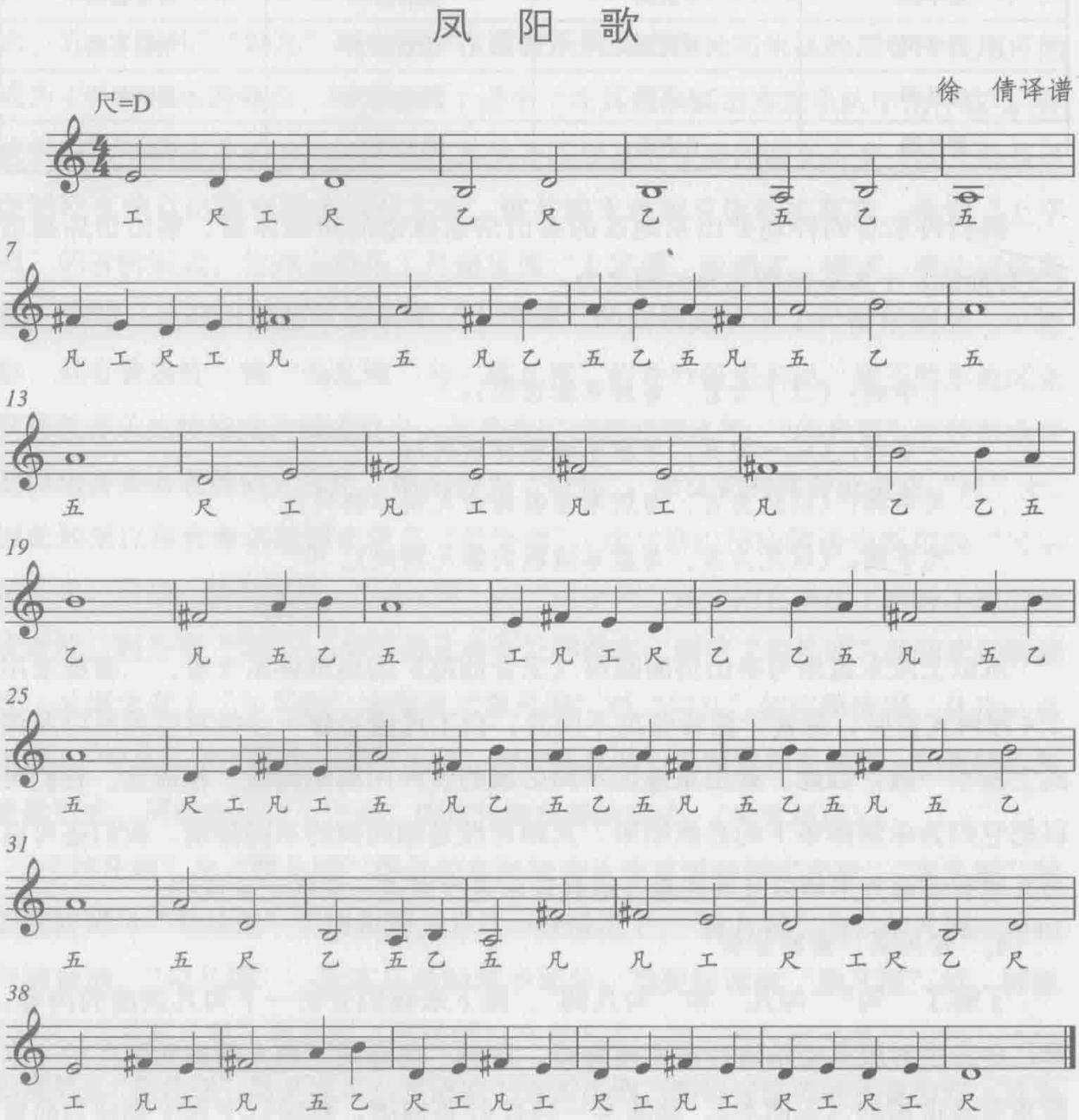
4.“勾凡调”曲的分析

了解了“勾”“勾凡”和“勾凡调”，接下来我们分析一下勾凡调曲的内容。詹仁中先生对胶东道乐进行谱例搜集时，发现“花园观”道人何宗元保存的一本胶东全真道用的《乐曲本》。此曲本一共有47首曲牌，经詹仁中先生翻译为简谱的“勾凡调”曲目有《白云》和《凤阳歌》两首。通过前文对“勾凡调”的分析我们知道，“勾凡调”的宫音同样在“尺”上，按照宫角大三度的规律，遇到“凡”音就要升高半音（即“勾凡”）。有了这个理念以后我们尝试对《凤阳歌》

① 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文，第31页。

这首曲牌“第一尽”① （即第一段）的工尺谱以及固定调谱例的对照进行分析：

谱例2：



由谱例可知，这是以“上字调”音高为固定音高基础上进行的译谱，“勾凡调”曲目中的“凡”音按照音阶的走向关系都要升高半音，以“勾凡”音出现，完全符合“勾凡调”曲目的特点。第一段的曲式结构分析如下：

① 此处是完全按照工尺谱原样进行译谱，后面詹仁中翻译是根据艺人演奏，因此两个谱例存在一定变化。

表2

乐句	a	b	c	d
小节数	13	8	9	11
调关系	徵	徵	徵	宫

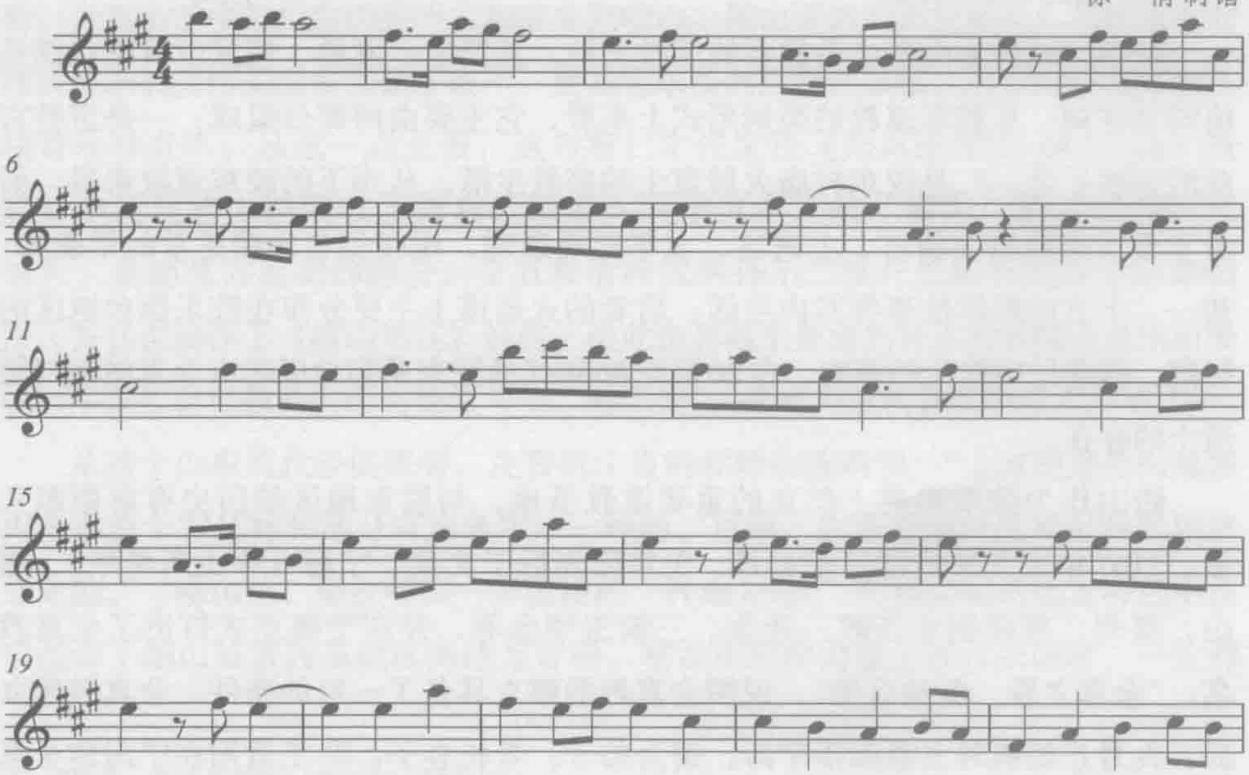
分析得知，《凤阳歌》第一句由4个乐句组成，五声调式，前3句每句都结束在徵音，最后一句落在宫音“尺”上，角音是以固定调记谱♯4的“勾凡”音上，与宫音“尺”构成宫角大三度，并由此确立了宫调音阶。但是在胶东“尺字调”并非这种调式的称谓，它是以角音“勾凡”来命名，称为“勾凡调”，如以“勾凡调”首调译谱的曲目其实与固定调进行译谱的道理是一样的。如首调《凤阳歌》的第一段：①

谱例3：

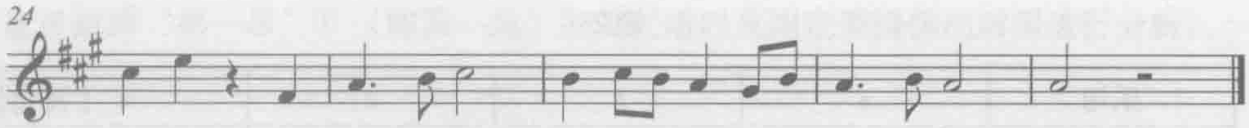
凤　阳　歌

詹仁中翻译
徐　倩制谱

1 = A(A调管子筒音作5=e²)



① 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第1777页。



通过进一步分析发现，勾凡调曲目远远不止《白云》和《凤阳歌》这两首，《孟姜女哭长城》《水龙韵》《鬼哭词》《秋江送别》《九龙赞》《花柳争春》也是以“尺”为宫音、“勾凡”为角音的“勾凡调”曲目，并且47首曲牌基本在四种调式（上字调、乙字调、勾凡调、靠凡调）的用调体系下演奏。可以确定的调式如下表所示：

表3

宫调	曲牌名称
上字调	【乐江元】【大朝元】【小青羊】【喜梧桐】【江儿水】【山东歌】【赶道鬼】【朝元歌】【独行千里】【雷诅咒】【救苦咒】【万年欢】【六月今】【普安咒】【净天地咒】
乙字调	【玉鹅浪】【清江口】【醉太平】【观杂技】【扫烟尘】【贰凡】【将军令】【傍妆台】
勾凡调	【白云】【凤阳歌】【水龙韵】【鬼哭词】【秋江送别】【九龙赞】【花柳争春】【孟姜女哭长城】
靠凡调	【集贤宾】【月儿高】【尼姑下山】

（二）胶东道乐概述

胶东地区作为山东半岛重要的道教圣地，其产生、发展、流派以及现状都是值得关注的。从胶东道教的类别形式上来看，它主要由两部分组成：一是道教宫观的宗教生活，二是胶东村庙火居道士的宗教生活。从当下的胶东道教来看，前者主要是指崂山太清宫、上清宫、太平宫等道观，现在仍有比较正常的早晚课，初一、十五的集体法事等宫内生活；后者的火居道士主要分布在胶东烟台地区的村落，据詹仁中先生的调查，在20世纪80年代的胶东莱阳地区还有全真教龙门派道士的存在。

崂山作为胶东半岛上伫立的重要道教圣地，与胶东地区的历史有着渊源关系。1167年宋孝宗乾道三年七月，王重阳先后于文登、宁海（今山东牟平）、福山、登州、莱州创立三教三光会、三教玉华会等，并在宁海正式打出了全真教名，“全真之旨，酝酿有年”，说明全真教的建立具备了一定的条件。全真教建立后，九月丘处机拜王重阳于宁海，请为弟子，号长春子。① 王重阳在宁海建全真

① 任继愈：《中国道教史》（增订本）“附录表”，北京：中国社会科学出版社，2001年。

教后，他及弟子开始在胶东地区传教，并不断向外扩大全真教的势力，全真教在胶东半岛的影响甚为广泛。从“全真七子”到全真教派各教别的建立都为全真教在胶东半岛势力的扩大创造了条件。

从胶东半岛的全真教派别来看，主要有丘处机创立的龙门派和刘长生的随山派①，其次还有昆嵛派、盘山派、中和派、南无派和遇山派等派别。由于全真教建教初期，丘处机在胶东半岛的活动频繁以及他的大力宣传，使龙门派成为当时胶东半岛全真教影响力最大的派别。

崂山全真教属全真道派。全真道音乐的传承历来严谨、规范，通行于全真道内的音乐以“全真正韵”，即教内通称的“十方韵”为范本，各宫观均准规严行，其音乐形态上有着高度的统一性。崂山道教音乐以全真正韵为主体，以“十方南韵”“崂山韵”应风乐和古琴乐为主要特色。

道教在胶东建教后，丘处机和刘长生到崂山传教。丘处机在崂山讲道传戒，传道十方经韵曲牌，于1208年将《三涂五苦颂》8首改编为《三涂颂》，成为崂山道乐曲牌中殿坛经曲的精华，也是崂山道乐功课经韵的一个飞跃。丘处机在崂山传教后，全真七子中刘长生和孙不二相继来到崂山。随山派的刘长生在丘处机传道后对崂山道乐的圣诰类韵曲也做了改革，使其经乐曲调抒情性很强，具有浓郁的江浙昆越音乐特点②，从这一点上看，这与詹仁中先生在《全真道经韵〈崂山韵〉概述》中所述崂山韵吸收上海白云观道人《十方韵》的“南韵”特点是相吻合的③，是南北方经韵的融合。全真教清净派的孙不二继丘处机和刘长生后来崂山，并在此创作了《崂山吊挂》经韵，由此全真教主要派别特点都被崂山道乐所吸收，形成了自己独特的经韵特点——“崂山韵”，并成为道教音乐中三大经韵之一。

从整个山东道教经韵来看，主要有十方韵和崂山韵两种。“十方韵是全国范围内全真道十方丛林和部分宫观通用的一种韵。目前，山东泰山碧霞祠道观采用就是此韵。”“崂山韵，即在崂山一带流传的一种地方韵。”④ 崂山韵的地方特色不仅仅包含了崂山或者胶东地区的地方音调。笔者在对崂山道士进行采访时，一位师

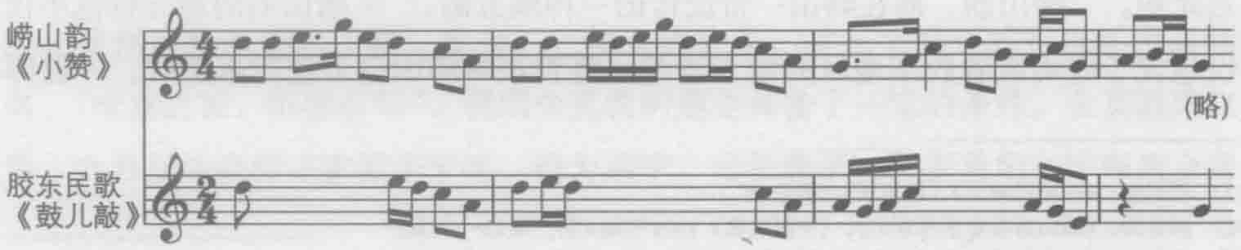
① 任继愈：《中国道教史》（增订本）“附录表”。
② 陈振涛：《崂山道教音乐考察记》，《中国道教》1991年第4期，第22—29页。
③ 詹仁中：《全真道教经韵〈崂山韵〉概述》，《黄钟》1991年第4期，第101页。
④ 王绍五、甘绍成：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993年，第84页。

父说："'韵'也就是地方语言特点，不同的地方有不同的韵调，崂山有崂山韵，武当山有武当韵，青城山有青城韵……"难道崂山韵是以当地语言为特征的一种经韵？但是实则并非如此，前面提到过"南韵"的概念，在崂山韵形成的过程中占据着重要的地位，而且早在刘长生到崂山传教时期"南韵"便开始在此地慢慢繁衍生长，由此特点看崂山韵应该是融汇了南北腔调综合的行韵模式，而并非单一的地方性特点。而在崂山韵产生的过程中也一直吸收了"十方韵"的经韵特点，因此崂山韵可以说是融入了本地方特色以及"十方韵"特点的"大杂烩"，这一点我们从大量的关于崂山道乐的发展史中都可以看得出来。

崂山主要宫观功课经韵就是早晚课经。早课诵三韵以敬香供水，诵有《步虚》《吊挂》《大澄清》《小澄清》，咏《三皈依》等在钟鼓法器声中结束早课；午课经韵为《三官诰》《举天尊》等；晚课经韵为《小澄清》《小赞》《青华诰》或者《大澄清》。

应风乐是一种主要用于民间、民俗活动的音乐形式，包括应风经韵和应风器乐演奏。应风经韵是道场科仪的步道行法音乐，体现"通圣达神"的境界，并向俗民们展示"神的法道"。仪式过程中由高功拿着笏板主持道场科仪，先供神、敬神、参拜神，然后向神表达自己的愿望和要求，祈祷神灵保护，最后是传达神的旨意，驱逐恶孽，求幸福平安。在这样一种人、神共存的特殊场合，配合这种道教科仪音乐，乐神娱人。但是这些略显古板的经韵曲牌要想人们接受，就要与乡民们喜闻乐见的音乐形式相结合。因此在崂山道乐中也吸收了大量的民谣以及民间音乐小调。如詹仁中先生在《全真道经韵〈崂山韵〉概述》一文中将崂山韵的《小赞》与胶东民歌《鼓儿敲》做了对比① （见谱例4），2首曲子的曲调走向和调式以及骨干音都是极为相似的，用于道教科仪中既不失其场合氛围，又能为大众所接受。

谱例4：



① 詹仁中：《全真道教经韵〈崂山韵〉概述》，第102页。

应风乐这种音乐形式在民间礼俗场合，主要用于祝寿、祈雨、庙会、祭悼、超度亡灵等，常用曲牌包括《听涛》《望海》《游湖》《六问青天》《离恨天》《青羊》《满江红》《宾鸿泪》《天边月》《十献》等。

在胶东除了有在宫观内生活的道士外，更多的是居住于民间的村庙火居道士，由于他们生活于民间，与民众生活更为贴切，更能了解民间民众生活的疾苦忧乐，也能更好地与民间社会进行及时的沟通和了解，吸收民间社会丰富的音乐形式，并纳入到道教体系中为我所用，继而不断反馈到民间社会的礼俗仪式中，在不间断的民间活动中为保存传统音乐起到重要作用，因此他们在胶东道教体系中扮演着举足轻重的角色。从我们现存的胶东道教音乐谱例来看，保存曲目最多最规范的工尺谱例集是詹仁中先生在对胶东烟台地区进行调查时，从牟平地区的“花园观”火居道人何宗元手中搜集到的。何宗元是全真教武当派的传承人，其保存的全真道用的《乐曲本》中包含了47首曲牌，全部采用工尺谱的记谱方式。笔者通过对这47首曲牌的分析总结出，这些曲牌的调性全部都包括在胶东道教用乐乐调的体系中，并且这些曲牌几乎都是曾经社会主流音乐的俗曲曲牌，或者是《明史·乐志》中记载的礼乐曲牌，甚至有少数的几首曲牌名带有明显的佛教色彩，因此虽然道教作为社会特殊的群体而存在，但是它仍然与主流社会、其他宗教形式有着密切的联系。

二、与“勾凡调”相关的音乐本体研究

（一）胶东道乐宫调问题分析

1. 胶东道乐宫调问题

《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》所述，胶东道教乐队常用的所谓“四大调”分别为：

上字调：G宫调（管子筒音作la，以宫音名调）；

乙字调：D宫调（管子筒音作re，以角音名调）；

勾凡调：A宫调（管子筒音作sol，以角音名调）；

靠凡调：C宫调（管子筒音作mi，以宫音名调）。

由G宫调、D宫调、A宫调、C宫调构成的宫调体系与传统音乐四宫系统是相吻合的，但是从工尺音名来看却出现了矛盾的情况。传统音乐四宫系统一般为：正宫调（G调）、乙字调（A调）、尺字调（C调）、小工调（D调），与胶东道乐所使用的工尺音名以及命调系统有一定的差异，由此推出他们的筒音定调是不同的，但是两者的宫调命名又有着一致性，这是否代表了特殊性中的用调统一性？

现在以胶东四大调来看，它有自己的定调模式，那么就先对这四调做一个理论分析：

（1）上字调

上字调为G宫调（管子筒音作la，以宫音名调）。

我们来推算，以宫音名调的上字调，（即上为宫）G即为本调的宫音，管子筒音作la，二孔作do，即宫为G。由此我们再以G宫的上字调为基础，继续推断乙字调、勾凡调和靠凡调。

（2）乙字调

乙字调为D宫调（管子筒音作re，以角音名调）。

在工尺谱调和固定音高不变的前提下进行推论。管子筒音作re，那么do位于六孔，为“六”字；以上字调G宫调为基础，以角音名调的乙字调的宫音即为“六”，那么以G宫调的“六”为宫，也就是do＝D，即为D调。

（3）勾凡调

勾凡调为A宫调（管子筒音作sol，以角音名调）。

管子筒音作sol，那么do位于三孔的“尺”字；根据上字调G宫调来推算，以角音名调的勾凡调（勾凡，即为升高原凡字半音）宫音即为“尺”，那么以G宫调的“尺”为宫，也就是do＝A，即为A调。

（4）靠凡调

靠凡调为C宫调（管子筒音作mi，以宫音名调）。

管子筒音作mi，那么do位于sol孔的靠凡（靠凡，勾凡调要转回凡字调时，需要把勾凡还原，此时叫靠凡。）；根据上字调G宫调来推算，以宫音名调的靠凡调，即宫音为“凡”，以G宫调的凡为宫，do＝C，即为C调。

从以上情况看，基本是在以二孔定G调的基础上而得出的结论，以往我们看到

的笛子、箫等大多以三孔定调命名的乐器，而在传统的管子定调系统中所涉及的也是以三孔定调为主要的定调方式，此处胶东道教音乐的管子定调模式，以及与传统用乐“四大调”的统一性，他们之间的内在关系值得更进一步把握。

2. 四大调的转调问题

胶东道乐四种调在乐曲的演奏可以相互转化。经测试，胶东九孔管大管子的音域为e^1—e^3，演奏上字调时管子筒音为la，这样上字调做宫调为G宫调，那么“勾凡调”宫调为A宫调①，其“上字调”转为“勾凡调”的过程如下：

上字调：	G宫		A宫						
谱　字：	上	尺	工	凡	六	五	乙	上	尺
唱　名：	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
	宫 ……		角						
音　名：	g	a	b	c	d	e	#f	g	a
勾凡调：		a	b	#c	d	e	#f	#g	a
		宫 ……		角					
谱　字：	上	尺	工	凡	六	五	乙	上	
唱　名：	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
	宫 ……		角						

以上“勾凡调”采用将原来G宫调的凡升高半音（勾凡），从而形成re—#fa大三度（宫角）关系音音程的建立，上字调的re作新调的do，采用双借的借字方法转入上方大二度音。宫音为尺，角音则为勾凡，完成从G宫到A宫的转换。与胶东道乐对应的曲谱以《白云》为例请参照前文“勾凡调曲”中谱例。

“靠凡调”的宫调转换，与“勾凡调”手法类同，据胶东全真道士讲，“靠凡调”与“勾凡调”相与联奏，“勾凡调”在前，每当要演奏“靠凡调”，需将“勾凡音”靠到原“凡”音的位置上，换言之，“靠”字为还原记号。“靠凡调”即是上字调G宫调的上方四度调，采用隔凡的单借方法，即以G宫调的凡音为宫，其为C宫调；从“勾凡调”转到“靠凡调”则是采用三借方法转到“勾凡调”上方

① 詹仁中：《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》，第82—87页。

小三度的C宫调：

上字调：	G宫	A宫	C宫						
谱　字：	上	尺	工	凡	六	五	乙	上	尺
唱　名：	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
	宫 ……		角						
音　名：	g	a	b	c	d	e	#f	g	a
勾凡调：	a	b	#c	d	e	#f	#g	a	
	宫 ……		角						
谱　字：	上	尺	工	凡	六	五	乙	上	
唱　名：	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
靠凡调：	c	d	e	f	g	a	b	c	
	宫 ……		角						
谱　字：	上	尺	工	凡	六	五	乙	上	
唱　名：	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
	宫 ……		角						

以曲牌《集贤宾》为例的谱例如下：

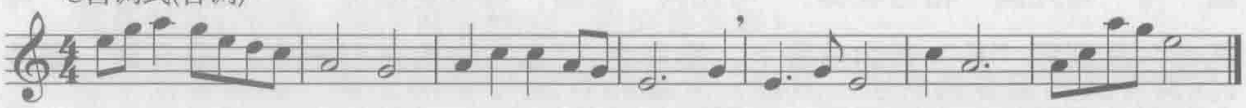
谱例5：

集　贤　宾

詹仁中译谱
徐　倩制谱

G宫调式(固定调)

C宫调式(首调)



“乙字调”的宫调转换，是采用了我国传统民间乐曲那种以“变宫为角”的宫调转换手法，即压上的单借方法，以徵为宫，完成自G宫向上方五度D宫调的转换。

上字调：G宫　　D宫

谱　字：上　尺　工　凡　六　五　乙　上　尺　工　凡　六

唱　名：do　re　mi　fa　sol　la　si　do　re　mi　fa　sol

　　宫……角

音　名：g　a　b　c　d　e　#f　g　a　b　c　d

乙字调：d　e　#f　g　a　b　#c　d

　　宫……角

谱　字：上　尺　工　凡　六　五　乙　上

唱　名：do　re　mi　fa　sol　la　si　do

　　宫……角

以曲牌《玉鹅浪》为例，谱例如下：

谱例6：

玉　鹅　浪

詹仁中译谱
徐　倩制谱

G宫调式(固定调)

D宫调式(首调)

（二）胶东地区相关道曲俗曲的分析

中国传统音乐文化在整个历史的发展中源远流长，而礼乐文化又是在这之中充当着重要的角色。在当下地方民间我们仍然能够看到和收集到很多历史上大传统的遗存，有的曲目在当地被完好地保存下来，并且大量地用于民间的婚丧嫁娶庙会等礼俗活动中。如果说在历史上的这些传统音乐文化是制度下保存的产物，那么在当下存在并应用的传统礼乐形式则是民间礼俗仪式的产物，正是因为这些礼俗仪式的需要才使得这些曲目能够经过千年仍然保存下来，因为有了这些音乐形式的生存空间继而又会被代代相传，这就是之所以我们能够看到在各地的器乐

曲集成中有大量历史上礼乐乐曲的存在。

在胶东，由全真道的“花园观”道人（华山派）何宗元道长保存的胶东全真道用的工尺谱乐本中包含了47首曲牌：【乐江元】【大朝元】【小青羊】【喜梧桐】【江儿水】【山东歌】【赶道鬼】【朝元歌】【玉鹅浪】【清江口】（【清江引】）、【醉太平】【观杂记】【扫烟尘】【独行千里】【孟姜女哭长城】【排字】【白云】【凤阳歌】【集贤宾】【月儿高】【尼姑下山】【雷诅咒】【救苦咒】【翠竹帘】【小开门】【贰凡】【万年欢】【六月今】【八板】【将军令】【引司闹】【迎仙客】【水龙韵】【不知名儿】【鬼哭词】【普安咒】【净天地咒】【八仙庆寿】【秋江送别】【九龙赞】【榜壮（妆）台】【一枝花】【花柳争春】【茶赞】【香赞】【小金铃】【拿鹅】，所抄录的47首曲牌几乎都是南北俗曲或者国家礼仪用乐的曲牌，我们将这些曲牌与全国各个地区相同曲牌名的器乐声乐曲牌进行比较分析发现，无论是从各地的器乐曲集成还是道教音乐，以及佛教音乐中也都存在大量相同的曲目，我们知道这是古代礼乐制度全国统一性的必然结果，如【醉太平】【万年欢】【将军令】【迎仙客】【朝天子】【水龙吟】【清江引】【沽美酒】等器乐曲牌都曾经是古代宫廷官府礼乐乐曲的曲牌，然而同时我们也能从当下民间鼓吹乐的乐曲对这些历史上的礼乐曲牌进行再现。然而当我们真正进入某一首器乐曲牌，对其进行全国不同地区的相同曲名的乐曲进行分析时会发现，全国统一制度下各地有相同的乐曲，但是经过千百年的发展变化各自都有着极大的不同性，并且存在同名异曲、同曲异名、同名同曲等形式，这就需要我们进一步更加详细地把握各地方乐曲的相同性、差异性和变通性，并把握相关曲目之间的联系和变化发展情况。

（三）各地【清江引】曲牌对比分析

【清江引】是一首典型的古代宫廷礼乐的器乐曲曲牌，相传此曲在宋代就作为戏曲曲牌出现，在宋代元帅陈谦遭敌国困至云雾山前，难中设计冲破重围，显示其必胜信心时所唱。① 《明史·乐志》有【清江引】相关用乐的记载。如：

> “一奏本太初之曲《朝天子》……二奏仰大明之曲《殿前欢》……三奏民初生之曲，其一《沽美酒》，其二《太平令》……四奏品物亨之曲《醉太

① 中国戏曲音乐集成山东卷编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·山东卷》，第1235页。

平》……五奏御六龙之曲，其一《清江引》……其二《碧玉箫》……”①

可以推断，明代【清江引】就作为吉、凶、嘉、军、宾五礼中宾礼的用乐形式出现在宫廷礼乐中，并在宴飨用乐中充当重要的角色。另有记载：

> 豳风亭宴请官乐章。一奏本太初之曲《朝天子》……二奏仰大明之曲《殿前欢》……三奏民初生之曲，其一《沽美酒》……其二《太平令》……四奏品物亨之曲《醉太平》……五奏御六龙之曲，其一《清江引》……其二《碧玉箫》……②

从上两个材料看，曲牌【清江引】是用在礼仪用乐宴飨的“御龙之曲”专奏曲目中。但我们在河北玉田县收集《清江引》曲目，它则是用于当地民间的婚嫁丧事活动中，明显礼俗化了，除了用于凶嘉军宾四礼，也将曲目纳入了祭祀吉礼用乐中，充当了吉礼用乐的角色。制度下的全国统一性经过历史的发展必然造成各个地方的相异性，从各地的《清江引》这一相同的曲目来看，河北与山东在用调以及旋律上既存在旋律的相同性，同时也看到各自的不同，因此我们就要对其进行进一步的分析比较，找出之间的联系。

同为山东的【清江引】，我们从何宗元先生的《工尺谱本》中的相同曲牌，以及泰山岱庙藏谱《玉音仙范》中也找到了相同曲名的乐曲，从旋律来看，每首《清江引》在具有相同性的情况下又都各有特点，但是从另一方面来讲可以肯定的是，【清江引】这一相同的曲牌确实是在宫廷、民间以及道观寺院中都使用的器乐曲牌，具有全国的统一性。因此通过对各自音乐本体的分析，把握它们之间的一致性和差异性，才能真正再现历史上礼乐制度在民间的积淀。

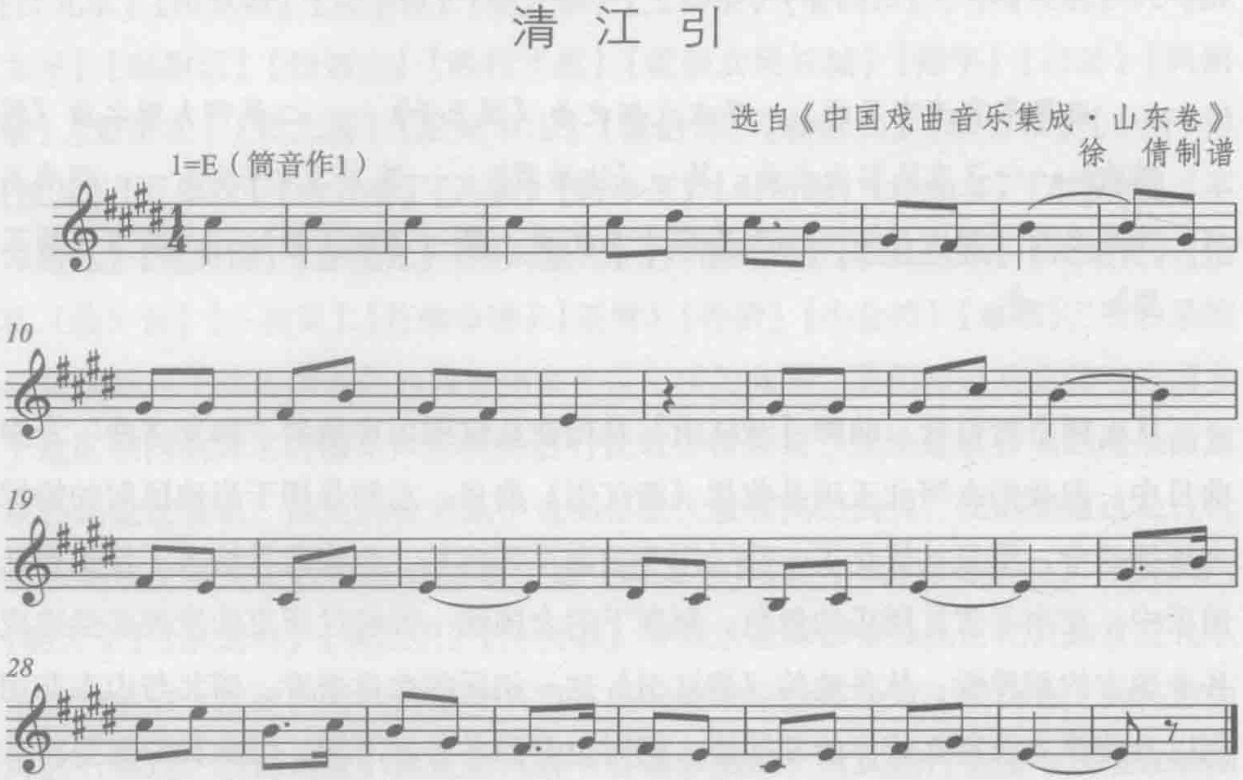
---

① ［清］张廷玉等：《明史·乐志》卷六三，北京：中华书局，1974年，第1578页。
② 《明史·乐志》卷六三，第1581—1582页。

《清江引》① 音乐本体分析：

1. 山东戏曲曲牌【清江引】：

谱例7：



曲式结构分析如下：

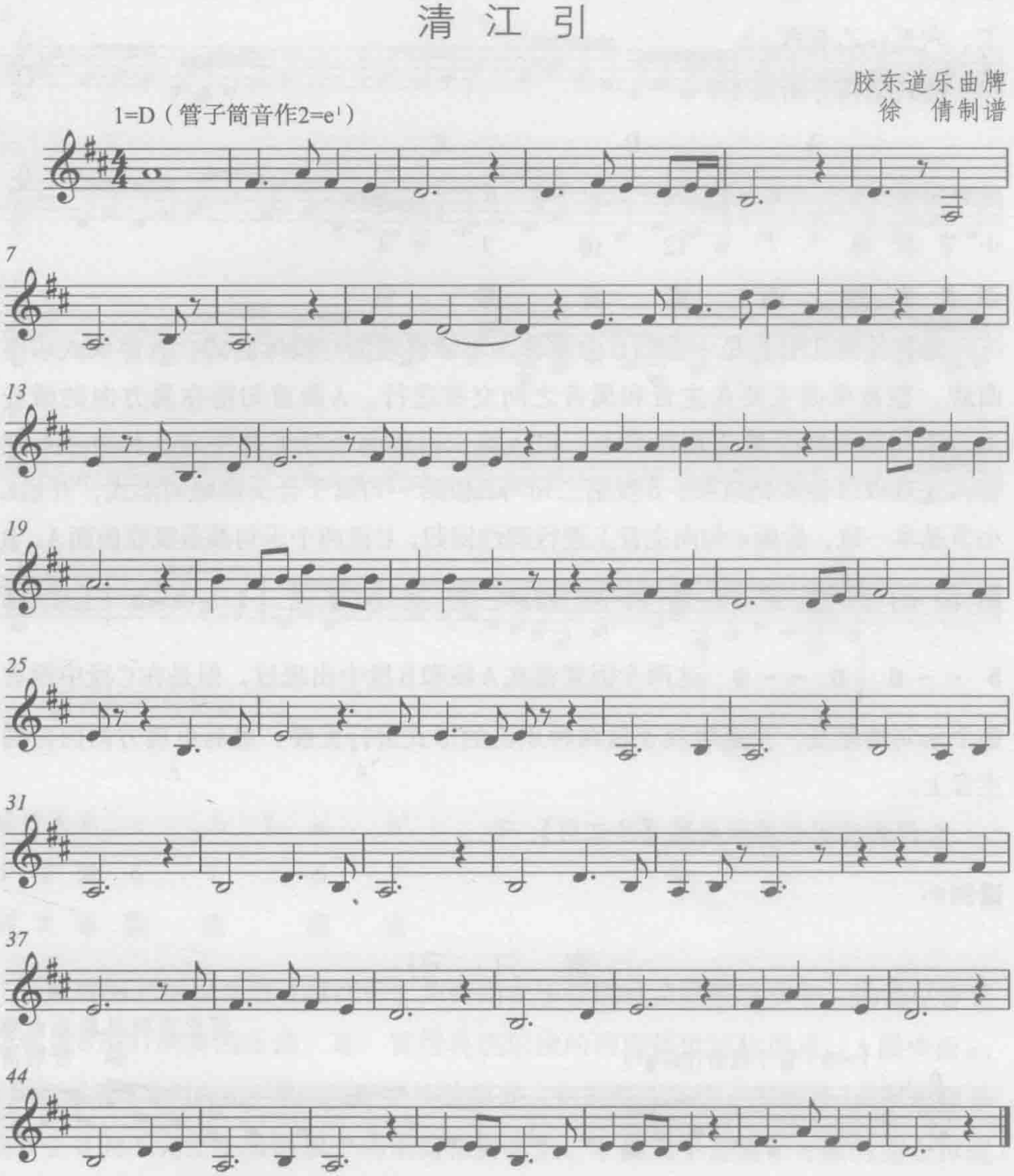
旋律关系	a	b	c
小 节 数	14	10	12
调 关 系	宫	宫	宫

此首【清江引】是在山东地区常用的戏曲曲牌，整首曲子用快板演奏形式，由三个乐句组成一段体形式的乐曲。a句由14小节构成快板，句终落在主音宫音上；b句由10小节构成，前后各是5小节的乐汇组成；c句由12小节构成的，由快板转到最后的慢板上，曲终落在主音宫音上。整首曲子3个乐句终音都落在主音上，从音响效果来看，有一种铿锵有力的重音效果，与乐曲表达的必胜信心一气呵成。

① 《中国戏曲音乐集成·山东卷》，第1234页。

2. 胶东全真道观曲牌【清江引】:

谱例8:



工尺谱例:

工尺、乙、尺工五六。六、乙五六工。六、乙尺、工尺。乙、五六、五乙

尺、六工尺乙、五、乙五六五、乙五。尺工尺。工、尺工尺。工、六尺、尺。尺六五乙、尺乙五、乙五六五、乙五。尺工尺。工、尺工尺。工、六尺、工尺。尺乙五、尺乙、乙五六。工、工六五。乙五尺、乙五六。工、六五尺（六）、工尺。工、六五、乙五六。

曲式结构分析如下：

	A		B		C	
旋律关系	a	b ‖	c	c^1 ‖	d	e
小节数	8	7	12	10	7	4
调关系	徵	商	商	宫	徵	宫

此首【清江引】是一首以D为主音，不带再现的三段体曲式，五声调式乐曲曲牌，整首乐曲主要在主音和属音之间交替进行。A段首句落在属方向的徵音上，末句在不完全终止在商音上；进入第二段的每个乐汇都在宫音和徵音上交替，并且以每音四拍结束，B段第二句与B段第一句属于合头换尾的形式，开始6小节基本一致，后面c^1句向主音上进行调性回归；C段两个乐句都是吸收前面A、B两段的因素进行重新排列，如 **3 5 3 2 | 1 - - - 0 |** 或者 **5 - - 6 | 5 - - 0 |** 这两个因素都在A段和B段中出现过，但是在C段中没有整个乐句的重复，只是吸收了这两种乐汇的形式进行发展，最后由属方向回归到主音上。

3. 河北玉田县器乐曲牌【清江引】：①

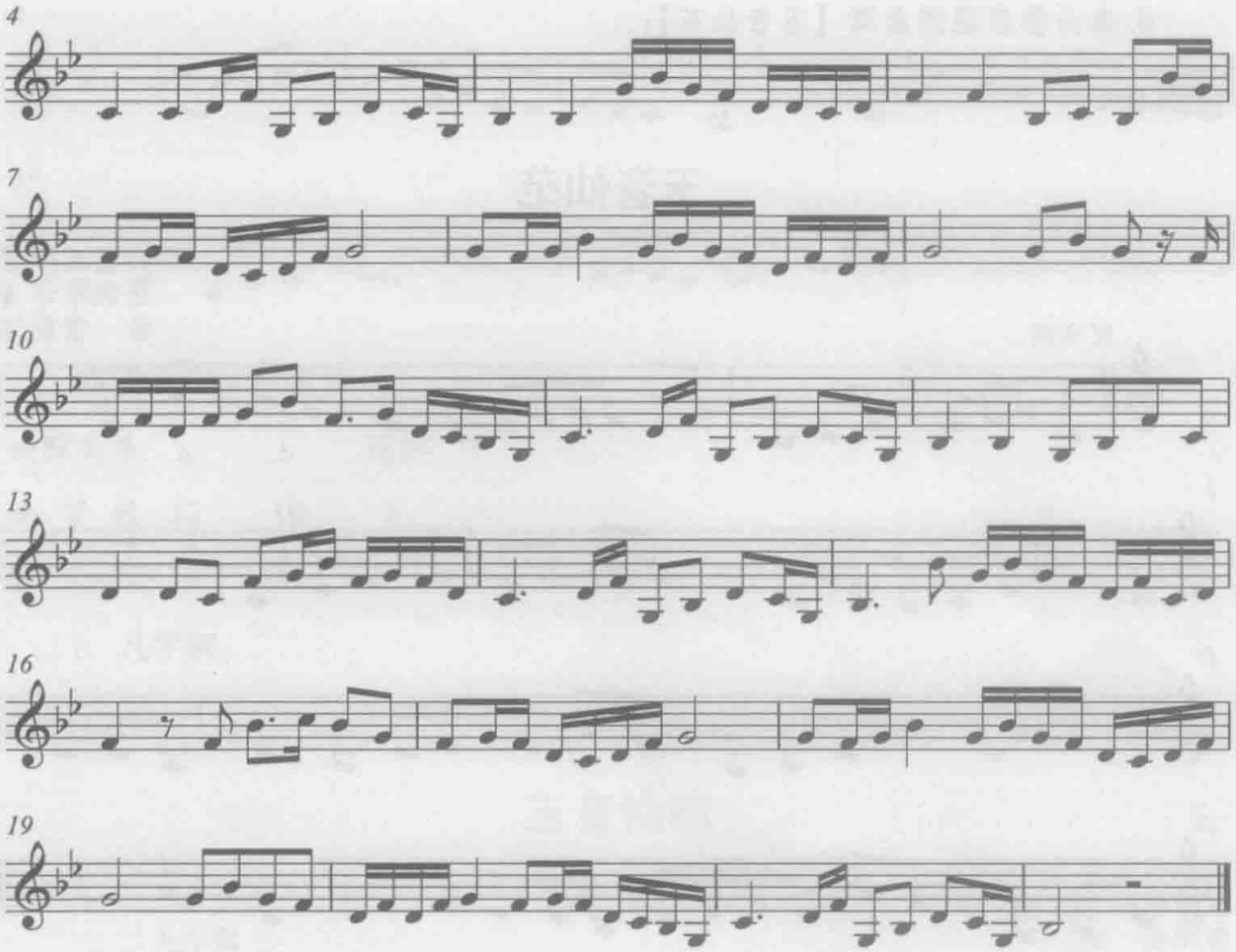
谱例9：

清 江 引

河北玉田县器乐曲牌
徐 倩制谱

1=♭B（管子筒音作6=g¹）

① 《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，1997年，第332—333页。



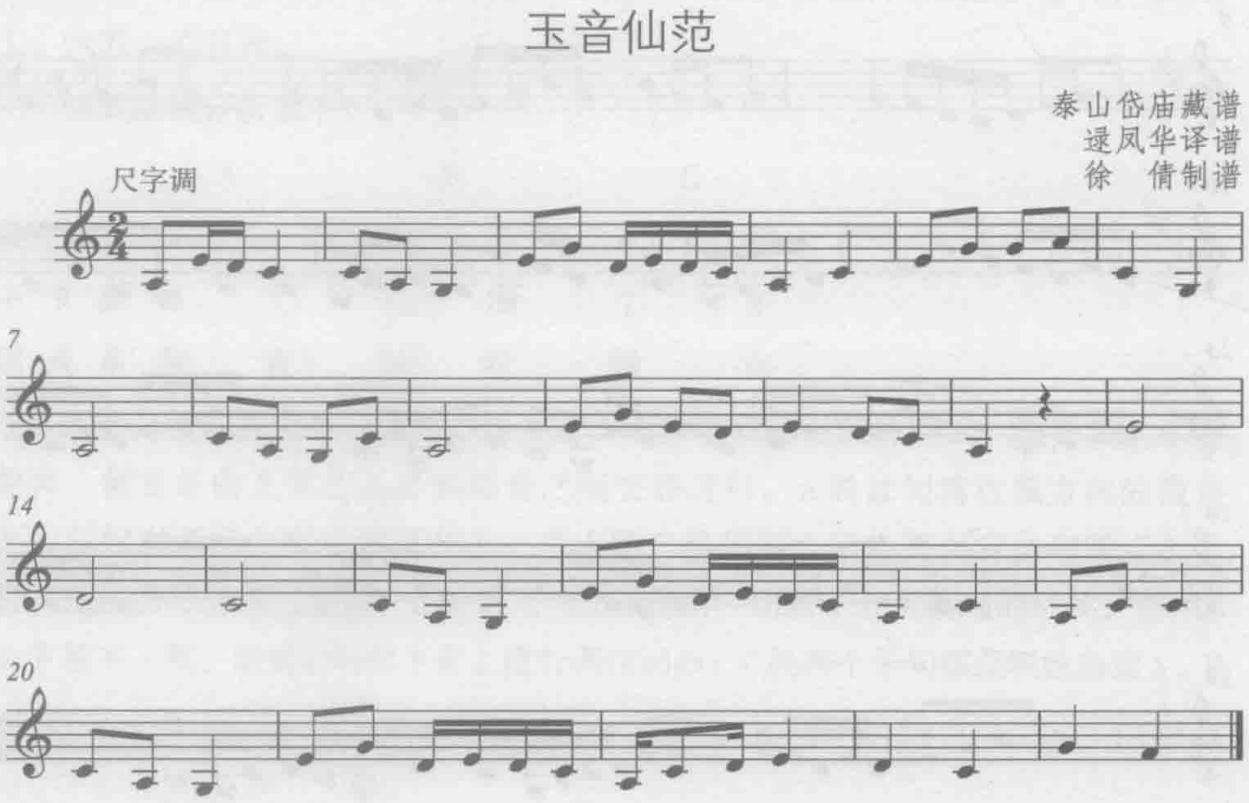
曲式结构分析如下：

	A		A¹	
旋律关系	a	b ‖	a¹	b¹
小节数	6	6	6	7
调关系	徵	商	徵	宫

此首河北玉田县的【清江引】主要用在庙会进香及丧事活动中，这是以管子筒音做6进行演奏的乐曲，是一首带再现乐段的两段体的结构形式。A段中由a、b两句组成，a句由6小节的不完全小节组成，句末落在半终止的徵音上；b句也是由6小节的不完全小节组成，句末落在商音上。A¹段几乎是整个A段的完全再现形式出现，在有极个别的音上有一点加花的形式，A¹段在句末进行了A段两小节的延伸，最终落在主音宫音上。

4. 泰山岱庙藏谱曲牌【玉音仙范】:

谱例10:

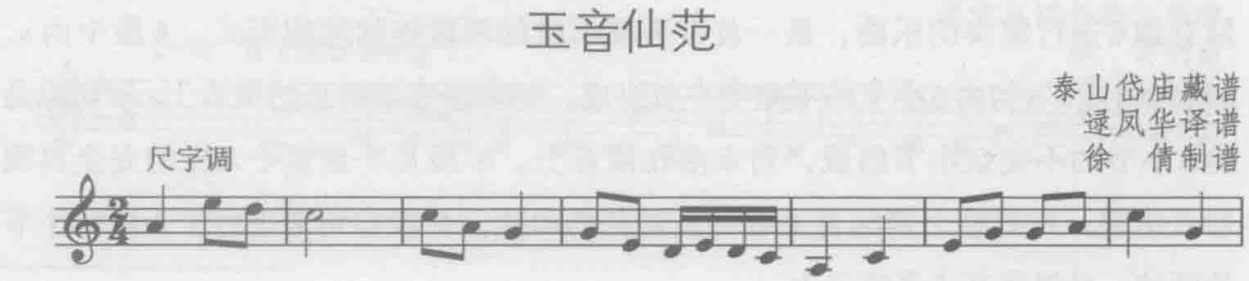


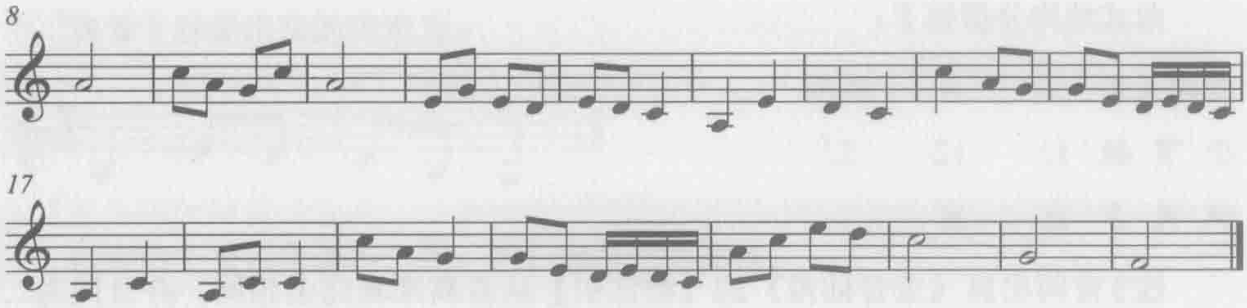
曲式结构分析如下:

旋律关系	a	b	尾声
小 节 数	11	12	2
调 关 系	宫	宫	

a. 尺字调:

谱例11:





曲式结构分析如下：

旋律关系	a	b	尾声
小节数	12	10	1
调关系	宫	宫	

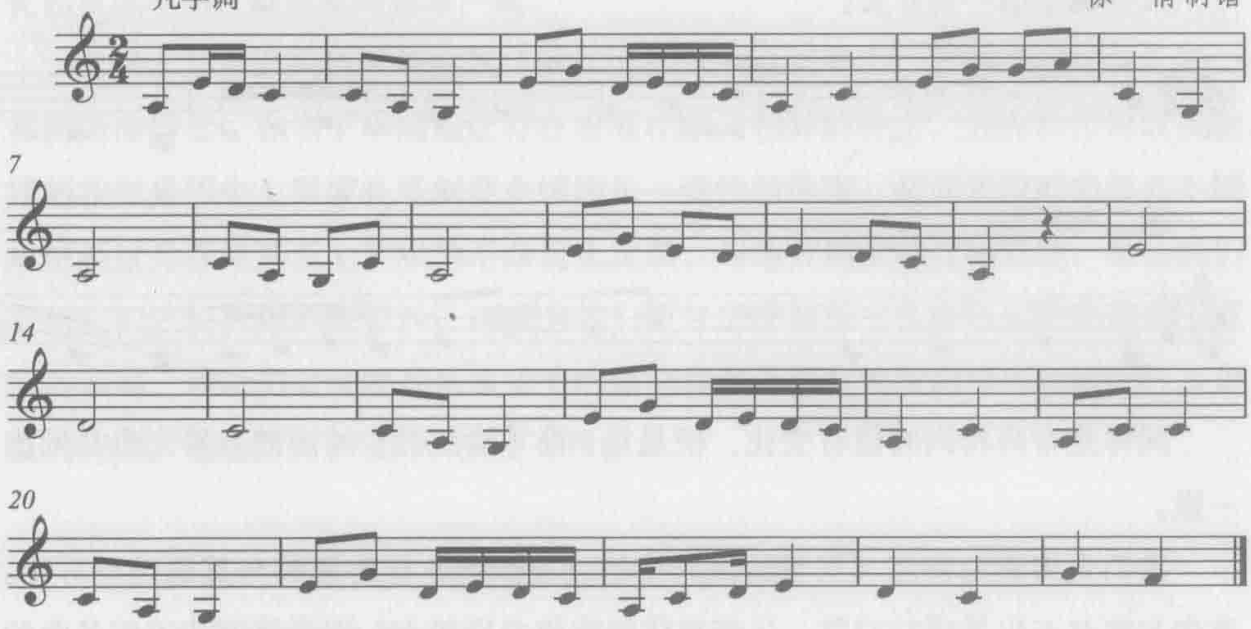
b. 凡字调：

谱例12：

玉音仙范

泰山岱庙藏谱
逯凤华译谱
徐　倩制谱

凡字调



曲式结构分析如下：

旋律关系	a	b	尾声
小节数	11	12	2
调关系	宫	宫	

这3首同出自《玉音仙范》的【清江引】从音高来看完全相同，并且同为二句式的结构形式，从原谱的谱例来看3首【清江引】所抄的俗字谱字也完全一致，但是时值都有变化，并且每首曲目的第一和第二句开头部分音高也完全相同时值不同，例如凡字调中第一句开头：

第二句开头：

尺字调中第一句开头：

第二句开头：

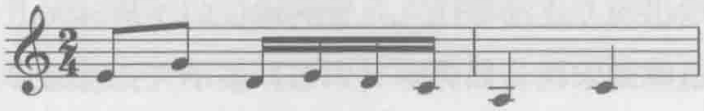
同样是音高相同时值有变化，但是从3首【清江引】的记谱来看完全是同出一辙。

我们先将泰山岱庙《玉音仙范》中的【清江引】作为母体与其他进行对比。首先与河北玉田县进行对照，尽管整体的旋律差别较大，但是将河北玉田县曲的重拍音拿出来与泰山谱对照来看有一致性，如开头部分：

将骨干音提出来的因素为：

两者的主要因素基本一致。我们再将两者比较：

此处与泰山岱庙藏谱：



又有相同的因素，但是前者在乐曲走向上更加复杂，加花成分更多一些。

河北玉田县曲乐曲最后部分旋律的重拍音与泰山谱的音几乎完全一致，由此看来，河北玉田县的【清江引】与泰山岱庙的【清江引】是同曲变体形式。作为山东戏曲曲牌的【清江引】与泰山谱在乐曲的最后亦有极大相似，除了节奏的变化和音域不同，旋律走向基本一致。

由以上几首不同地区的曲牌【清江引】分析可以看出，作为【清江引】这一相同的曲牌名，在当下不同地区存在着既相似又相异的特点。曲牌的相同以及旋律的相似是历史上国家礼乐制度全国用乐一致性的体现，然而相同的曲目在不同地域经过几百年甚至上千年的不断变化发展，与地方用乐特点相融合，又让我们看到它们之间乐曲的差异性，这就为我们更好地把握历史传统音乐文化奠定了现实的基础，使我们对传统音乐从历史的纵向和当下存在的横向尽可能地进行多角度的探测，也让传统音乐的研究更有价值。

三、从九孔管到八孔管管窥同音阶性质变化

（一）九孔管与八孔管

管子，简称管，吹奏乐器，亦称头管、筚篥、悲篥、笳管等。管的前身是隋唐开始盛行的筚篥，早在北魏时开凿的云冈石窟第二期雕塑中已有大量吹管的形

象①。由此看出早在北魏以前管子就已经扎根于华夏大地之上。根据文献，筚篥应起源于龟兹国，宋代李昉《太平御览》载："筚篥者，本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳。"② 具体它是何时传入中原的，似乎文献中没有明确记载，但是能够肯定的是筚篥是随着龟兹乐进入中原的。

筚篥进入中原之初就是以鼓吹乐中的主奏乐器而使用的，然而从一开始的"筚篥"到当下的"管子"之名称上不断变化，其音孔数量也在变化，从最初所记载的官方文史来看，历史上各个朝代官方应用的管子多为九孔的形式，然而现在，不管民间还是城市音乐会的演奏，所用的管子基本为八孔。那么九孔管是如何在鼓吹乐中使用，八孔管又是何时出现并逐渐替代九孔管的地位的？从时间上看，官方体系对九孔管的记载可以追溯到宋代，如陈旸《乐书》显示九孔管的形制，是以"五凡工尺上一四六勾合"九孔对应十个工尺谱字的形式而使用。

宋李昉的《太平御览·乐部》载："觱篥者，……九孔漏声，五音兼备。唐编入卤部乐，名为笳管。用之雅乐，以为雅管。六窍之制，则为凤管。旋宫转器，以应六管者也。"③ 从此文献也可以看出在不同的乐部里面筚篥的名称也有不同的称谓，从"九孔漏声"就能看出当时使用的筚篥是九个音孔，也就是九孔筚篥（即九孔管子），并且在此文献中明确指出，管子在唐代是用于宫廷雅乐系统里面的乐器，可见筚篥在当时乐器里面的地位极为重要。然而是否真实如此，还需要有更加详实的依据进行论证。

清代秦蕙田（1702—1764）的《五礼通考》载："今时用头管共有九孔，乐工相传取音为合、四、乙、上、勾、尺、工、凡、六、五、高乙、高上，其通长为合。最下第一孔为四，第二孔为乙，第三孔为上，第四孔后出为勾，第五孔为尺，第六孔为工，第七孔为六，第八孔后出为五，第九孔最上为高乙，带高上，独无凡字孔分。如取凡字，则借工字第六孔高吹之，或借六字第七孔低吹之。"④ 到清代依然有九孔管子使用，并且仍然有"勾"字谱字和音位的存在，尽管九孔的工尺谱名称有所变化，但是九孔管子仍然被沿用。

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐辞典》，北京：人民音乐出版社，2000年，第128页。
② ［宋］李昉：《太平御览》卷五八四，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第409页。
③ ［宋］李昉：《太平御览》卷五八四，第408页。
④ ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷七七，第921页。

在《五礼通考》中载有："今之头管实有大小两种，大者礼部太常并亲乐所用，小者乃吴中所制，随歌曲与笙笛相合为用也。"① 此处明确表示，同样是在清代，又有大管和小管两种管子形式，大管有九孔，小管八孔，出现了九孔管子与八孔管子同时存在的情况。大管少凡有勾，小管少勾有凡，这与它们的音孔数量以及演奏用途都有着极为密切的关系。

《清史稿》中记载："管即头管，以坚木或骨角为之，大小各一，皆前七孔后一孔，管端设芦哨，入管吹之。"② 这表明最晚到清代以及清代以后基本上是用的前七孔背一孔的八孔管子，也就是我们现在常见的八孔管，背二孔不再开孔使用。如果背二孔不存在了，它所对应的工尺谱字"勾"字也就不再使用。黄翔鹏先生研究中有"以上代勾"③ 的谱例，虽然在谱例上没有看到具体的"勾"音，笔者认为"勾"所在音位应该与"上"所在的音位记为相同的音符，但在演奏中将"勾"字的音通过"上"字音孔的变化吹奏而达到"勾"音的效果。

（二）音阶体系的变化

在八孔管出现之前，九孔管子是一种定制。同时九孔管子的音孔与工尺谱字之间的对应关系也符合旧音阶的音阶形态，但古代的管也有过六孔的形制，为什么在清以后以及当下的民间乐社更普遍使用八孔管子？李元庆《管子研究》一文中曾提到，因为背二孔"没有实际的意义"，既然"勾"可以用"上"代替，那么九孔管转变为八孔管后它们的音阶体系是否会有一定的变化呢？笔者通过旧音阶（雅乐音阶）与新音阶（清乐音阶）两种音阶体系的分析，看能否找到管子音孔的变化与音阶变化之间的关系。

我们以"合"为宫音（即合 = do），音阶排列与谱字的对应关系，如下所示：

合	四	乙	上	勾	尺	工	凡	六	五
do	re	mi	fa	♯fa	sol	la	si	do	re
宫	商	角	清角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商

此音阶体系主要的特点是有变徵（即♯fa）和变宫（即 si）的存在，这是雅乐

① ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷七七，第922页。
② ［清］赵尔巽等撰：《清史稿》，北京：中华书局，1977年，第2991页。
③ 黄翔鹏：《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》，台北：汉唐乐府，1997年，第159页、第161页。

音阶体系的主要特点，但同时也有偏音清角（即fa）音的存在。当九孔管的背二孔音“勾”不再使用时，九个工尺谱字构成新的音阶形式为：

合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
宫	商	角	清角	徵	羽	变宫	宫	商

此处新的音阶形式与我们现在所普遍使用的新音阶完全吻合，那么八孔管子的出现和普遍使用是否是为了遵循古音阶、新音阶体系的变化孕育而来的呢？

从时间上考辨，古音阶来源于《吕氏春秋·季夏纪》“音律篇”的生律次序：①

律名：	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
阶名：	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
音名：	do	re	mi	#fa	sol	la	si

曾侯乙钟铭在战国初期标明了七声新音阶各个音级的名称：②

阶名：	宫	商	角	清角	徵	羽	变宫
曾侯乙钟铭七音：	宫	商	角	和	峇	羽	峇角
音名：	do	re	mi	fa	sol	la	si

这两者与九孔管到八孔管应用的时间要早很多，因此可以否定八孔管的出现与新音阶的开始使用是同一时期。

八孔管是在清代以后被广泛使用，那么时代变化是否是导致其出现此现象的重要因素？首先，自明清以来，新音阶是被普遍认可的一种调式音阶形式；其次，自清代以来，特别是辛亥革命以后，西方音乐对中国的影响很深，而恰恰中国音阶体系中的新音阶与西方的音阶有着一致性，因此新音阶更是一种当下主流的音阶体系，应用较广。八孔管的发音体系正好符合这种音阶模式，并且“勾”音又可以通过“以上代勾”或者其他演奏形式来显现。从乐人的实践意义上讲，在没有背二孔的情况下完全可以奏出这个音，我们可否认为八孔管能够取代九孔管的位置并被广泛应用是乐制体系下的一种必然结果？这还需要更加可靠的文献

① 《中国音乐辞典》，第124页。
② 《中国音乐辞典》，第436页。

以及实践依据来进一步充分说明和补充。

（三）管子与唢呐的关系

管子与唢呐作为中国传统音乐文化中两个最重要的主奏乐器，它们在鼓吹乐中扮演着领军的角色。那么管子与唢呐是如何继承着鼓吹乐这一历史脉络的发展？如何在大量的乐器中脱颖而出？如何经过了历史的洗礼，在今天这样一个城市文化纷繁复杂的情况下仍然能够在民间完好保存下来并发挥各自的重要作用？当然，这些都与历史的传承与发展紧密联系，与鼓吹乐在民间的积淀密不可分。鼓吹乐的发展为它们的传承提供了历史的大平台，而它们在鼓吹乐中发挥的作用更是不断推动了鼓吹乐繁衍、生存。

鼓吹乐是我国传统音乐中具有门类意义的乐种，由打击乐器和吹奏乐器组合而成。至今鼓吹乐的起始没有一个明确的概念，其最晚始于汉代，而它的起源又与我国西北少数民族生活有关。刘献《定军礼》云："鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。"班壹所用鼓吹乐来自西北民族的马上之乐。① 袁燮在其《絜齐家塾书钞》载："如今鼓吹之类，皆是旁塞之乐，非先王之正音。"② 由此来看，鼓吹乐的出现是秦汉时期各族音乐文化交流的结果，北方游牧民族音乐与鼓吹乐有深刻的渊源。另一种有关鼓吹乐起源的说法，是基于鼓吹乐虽然与外民族音乐有直接的联系，但是其基础却源于中原传统器乐的发展。无论何种观点都必须承认的是，鼓吹乐的发展在汉代必定是接受了所谓外来乐器或者外来音乐形式而发展起来的。鼓吹乐在汉代起初主要采用鼓、钲、箫、笳，常有歌唱。③ 笳，即胡笳，与筚篥（即今天的管子）有一定的联系，从筚篥的考源上看，它也是在汉代由西域进入中原，但是应该是与鼓吹乐同时或者更为偏晚的时候在中原扎根的。筚篥进入中原以后它就作为鼓吹乐中重要的乐器而存在，特别是在隋唐燕乐的诸部伎乐中使用甚广。④

管子在唢呐出现之前一直在鼓吹乐中占据着重要地位，多用于军礼。唐代把鼓吹署纳入到太常体系下之后，更多的是用于宫廷礼仪中。明代鼓吹乐在军乐使用。《练兵实纪》里就有记载："明笛号吹唢呐，谓之掌号笛。要聚各官旗头目发

---

① 《中国音乐辞典》，第125页。
② ［宋］袁燮：《絜齐家塾书钞》卷三，文渊阁《四库全书》，第699页。
③ 《中国音乐辞典》，第125页。
④ 《中国音乐辞典》，第25页。

放军务，必须吹的到齐方止；第三，明喇叭，大小将领们前及教场内行营处。”①鉴于唢呐自身发生以及形制的优势，很快在军队中起到重要的作用。唢呐与管子的性质相同，鼓吹乐用于卤簿以及多种国家礼仪中和地方官府中，是国家礼乐在地方官府中的主要显现。因此，无论是管子还是唢呐，从乐器本身以及它们所承载的乐队组合、乐曲等方面，会在各地得以一致性的广泛性使用与存在。

从声音上讲，唢呐要比管子的声音高亢明亮，给人振奋之感，在军队中必然要比管子受欢迎，再者唢呐从形制上看与管子有很多相似之处，特别是近代以来，民间多以吹奏八孔管子普遍，并在相当多的地区八孔管逐渐代替九孔管子以后，在音孔的数量上更与唢呐相似，《中国音乐词典》中介绍唢呐“其形制是在椎形木管上开八个按音孔（前七后一）”，这与现在普遍使用的八孔管的开孔数是一样的，因此在历史上的大传统流传下来的时候，唢呐和管子在各自充当乐队中的主奏乐器时，两者是否也在相互影响，相互借鉴。项阳老师在浙江进行考察时，从浙江教育学院的李文军老师所藏的工尺谱本中拍到了一幅“唢呐图”，据说这个谱本是李老师在安徽和浙江交界处的民间收集来的。唢呐图上标明了八孔唢呐的每个音孔与工尺谱中的谱字一一对应，并且不管是从唢呐音孔的排列顺序，还是唢呐音孔与工尺谱谱字的排列顺序来看，都与八孔管子和工尺谱的对应关系完全一致，从筒音开始依次往上的谱字都为“合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五”九个谱字，也就是说唢呐和八孔管子与工尺谱的对应关系是完全一致的，那么除了唢呐有个腔大的喇叭、吹奏用的簧不同、管身的长短不同，从发音原理和演奏的方式、指法等方面二者都是一致的，笔者甚至认为两者演奏所用的乐调体系也应该属于同一体系。

我们以现在山东民间的鼓吹乐为例来看两者在乐队中的运用。唢呐作为鼓吹乐中的主奏乐器，同时也称为“喇叭”或者“响器”，在鲁西南、鲁北、鲁东地区都是广泛使用的，而管子则更多用于鲁北和鲁东地区，特别是鲁东地区。山东常见的鼓吹乐队有笙管组合、笙唢呐组合、笙笛组合等，还有咔戏。民间的鼓吹乐都是与婚丧嫁娶祭祀等民俗分不开的，特别是用于民间丧事中，唢呐充当了重要的角色，在此仪式的整个过程中，其一般是领奏，并且带动整个鼓吹乐队的演奏

① ［明］戚继光：《练兵实纪》卷三，文渊阁《四库全书》，第733页。

步伐。同时管子在鲁东胶东地区有着非常重要的地位，它与唢呐都为主奏者，使用的频率和场合与唢呐不相上下，通过两者一致的演奏形式、乐调体系以及在鼓吹乐中的地位和作用，可以说它们有着极为密切的关系。

四、礼俗关系下的文化传承关系

（一）《大明御制玄教乐章》的时代意义

《道藏》是道教经籍的总集，现存最早的是明朝的版本，其内容包括道教经典、论集、科戒、符图、法术、斋仪、赞颂、宫观山志、神仙谱录和道教人物传记等。《大明御制玄教乐章》是明代永乐年间（1403—1424）朱棣皇帝以钦定、钦颁的形式将社会上礼乐、俗乐领域作为主流存在的十几首曲牌以填上新词、宣扬“君权神授”的自我歌颂，以颂扬永乐太平盛世、风调雨顺、国泰民安的形式用于道教宫观中进行敬神、拜神的御赐音乐谱集。此乐谱收入在《道藏》中，并且是正统道教音乐谱集中少有的集曲牌、曲词和曲谱于一体的音乐曲集。

从《大明御制玄教乐章》御赐的经韵章节来看，一共分为3个乐章14个曲牌。第一乐章，“醮坛赞永乐章”：《迎凤辇》（“迎神”“献供”“行道”“请师”“献酒”“送圣”）、《天下乐》（“过声”）、《圣贤记》（“过声”）、《青天歌》；第二乐章，“玄天上帝乐章”：《迎仙客》（8首）、《步步高》《醉仙喜》；第三乐章，“洪恩灵济真君乐章”：《迎仙客》（8首），配有工尺谱和曲词。其中第一乐章中的每首曲牌各自配有工尺谱和曲词，第二乐章中的《迎仙客》除了有工尺谱还配上八段曲词，其余2首各配谱和词，第三乐章的《迎仙客》配有8段曲牌词无工尺谱。既然前面已经有“迎仙客”曲调的记录，我们有理由认为在此处应该是同一乐曲的使用。

从曲牌特点来看，道教本身所涉及的一般都是偈、赞、韵、咒等有宗教特色的曲牌名，从永乐赐给道教的曲牌来看，尽管只有十几首，各个乐章中所涉及的曲牌名并非是具有道教特点的经韵曲牌名称，而都是当时社会主流音乐形式的礼乐和俗乐曲牌，既有北宋时期在北方广泛流传的北曲，也有北宋之后随着政治中心南移在南方广泛流传的南曲，还有元代开始以及以后元杂剧形成的南北合套曲牌。因为这些南北曲曲牌基本上都属于俗乐的范畴，那么它们的曲牌演奏风格、曲牌词等因素必然是一种社会俗乐化的性质特点，这与道教仪式仪轨用乐中那种

神威、庄严、肃穆的气氛不协调，因此如果将这些社会俗曲拿来直接用在道教中，用于供神、敬神显然很不合适，也是对神的一种不尊重，由此我们也看到在永乐钦赐的《大明御制玄教乐章》中，每首曲牌在沿用了原始的曲牌名和旋律音形外，将原来的俗乐、礼乐曲牌的曲词换成了有道教色彩的内容，这些词除了表示对神的崇敬和尊重外，相当一部分内容都是对当时统治者的歌功颂德。从音乐的格律上来看，工尺谱字与曲牌词都是一字对一音的对应关系，不着板眼，很符合道教经忏唱诵的风格特点。因此作为俗乐或者礼乐和用于道教中的这些相同的曲牌经过风格的改变，唱词的变化，以及韵腔的变化，把原本俗曲用于道教礼仪用乐中，这正是完成了“俗曲礼用”① 的功能性用途的转化，也让道观能够名正言顺地“合法”使用改造后的社会“俗乐”曲牌和礼仪用乐曲牌。

如曲牌【迎仙客】是乐章中重要的曲牌，我们将它与宋元时期曲词的意思进行对比，看看它们在不同领域的用乐场合所表达完全不同的意思。

李致远《迎仙客》：吹落红，楝花风，深院垂杨轻雾中。小窗闲，停绣工，帘幕重重，不锁相思梦。②

张可久《迎仙客》：湖上。镜出匣，玉无瑕，春风画图十万家。吃刺刺辗香车，慢腾腾骑骏马。一片飞花，减动西风价！③

玄天上帝乐章《迎仙客》：一气分两仪，定静乐国中，逢诞圣握枢机乘，化运妙阐，灵贶普摄妖魔净。

再如曲牌【天下乐】：

杨无咎《天下乐》：雪后雨儿雨后雪。镇日价、长不歇。今番为寒忒太切。和天地、也来厮鳖。睡不着、身心自暗擷。这况味、凭谁说。枕衾冷得浑似铁。只心头、些个热。

醮坛赞永乐章《天下乐》：两间奠，二仪妙，陶钧运气，机成化工。天以清，地以宁，神道难名荷上穹，诞布恩泽永乐逢。太平风雨调时序，和百谷，登景星，卿云甘露醴泉呈，嘉祯更睹黄河清。秀麦垂，嘉禾生，物阜民安，皞皞熙熙赖生成。敬礼请天尊圣灵。

---

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。
② 任犀然：《元曲三百首》，沈阳：万卷出版公司，2006年，第245页。
③ 萧善因：《元散曲一百首》，上海：上海古籍出版社，1982年，第66页。

在胶东道乐中很多俗曲、礼乐曲虽然无词只有谱，但我们仍可以将之与元散曲俗乐话的词进行比较：

贯云石《清江引》（别惜）：若还与他相见时，道个真传示：不是不修书，不是无才思，绕清江买不得天样纸！①

马致远《清江引》（野兴）：西村日长人事少，一个新蝉噪。恰待葵花开，又早蜂儿闹。高枕上梦随蝶去了。②

汪元亨《醉太平》（警世）：辞龙楼凤阙，纳象简乌靴。栋梁材取次尽摧折，况竹头木屑。结知心朋友着疼热，遇忘怀诗酒追欢悦，见伤情光景放痴呆。老先生醉也。③

《大明御制玄教乐章》中那些世俗歌曲用于道观，如同永乐钦赐寺庙使用的曲牌一样，经历了一个被改造的过程，这体现在以下几个方面：一是风格改变，二是功能用途改变，三是旧曲填新词，四是器乐化。④ 声乐曲的器乐化形式以及器乐化曲牌在道教用乐中使用的一致性也是永乐赐给道观乐曲的重要意义。从永乐赐给道教这些曲牌本身来看，大多都是南北曲牌，它们都是声乐曲牌形式，有曲有词，但是我们从现在胶东全真道观所用工尺谱本中所含的47首曲牌来看，只有乐谱没有唱词，这些曲牌全都是以器乐化的鼓吹乐形式在道教仪式中进行演奏的，这可以视为被改造后的应用，必然与俗曲的表现有着风格上的差异性。我们将胶东道观中保存曲牌谱例与永乐钦赐的《大明御制玄教乐章》中的曲牌进行对照，【迎仙客】是他们共同存在的一首曲牌。在泰山岱庙藏谱《玉音仙范》中也有相同曲牌【迎仙客】的存在，除此之外，与永乐钦赐一致的还包括曲牌【迎凤辇】，从某种意义上可以说是永乐以法定形式赐给道教这些曲牌，再通过全国道教制度下用乐的一致性以及传播的广泛性，形成道教中另一种用乐形式的相通性和一致性。

我们从胶东用的工尺谱集中看到，还有大量的曲牌并非是永乐皇帝钦赐的曲牌，尽管道教的音乐谱例集除了《大明御制玄教乐章》之外，还有《上清灵宝大成金书》《玉音仙范》等谱集，然而它们不可能将社会上所有的曲牌都纳入到这个

① 任犀然：《元曲三百首》，第93页。
② 任犀然：《元曲三百首》，第69页。
③ 任犀然：《元曲三百首》，第266页。
④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

体系中赐给道观。从全国各个地方道教音乐中所保存的曲牌来看，大量的南北曲牌以及曾经是社会主流音乐的曲牌存在于其中，① 并且从各个地方道乐曲牌来看，既有相当多一致曲牌的存在，如礼乐曲牌【将军令】【八板】【天下同】【浪淘沙】【万年欢】【清江引】等，又有很多地方性特点的曲牌和社会“流行”的曲牌，仅从胶东全真道保存的曲牌来看，就包含了【山东歌】【凤阳歌】【小开门】【傍妆台】【八板】等地方性曲牌和当时社会流行的南北曲牌。除了钦赐的曲牌，其他曲牌能在道教中使用的原因何在？永乐赐乐虽然仅仅十几首曲牌，但是这些俗曲通过风格的改变，以礼乐化的形式在道观中使用，成为道教用乐的一种合法行为，也就取得了使用俗乐曲牌的“通行证”，有了这张“通行证”，道士们在进行社会仪式用乐活动中可以走入民间，向社会艺人学习，吸收民间社会的一些比

---

① 山西道乐曲曲牌：【方便偈】【割韭菜】【劝君悲】【无神荣】【将军令】【连达序】【回胎】【闹元宵】【柳妖精】【太平年】【小白门】【粉红莲】【花儿开】【十翻儿】【阳州歌】【到春来】【无头归】【哦郎儿】【十三抡】【扑灯蛾】【达子令】【上天台】【柳青娘】【银钮诗】【顶花碗】【两句半】【八板而】【一恁号】【绣荷包】【吹四吊】【风霜梅】【半匹布】【柳荷叶】【拔葱】【水龙尾】【刀祥碾月】【道返京】【一点红】【山坡羊】【四合牌】【水红花】【妻上夫坟】【五声佛】【小走马】【把山虎】【雁过南楼】【柱马听】【净瓶儿】【宜春令】【罕东山】【丹化彦】【叠落金钱】【醉太平】【玉皇赞】【四大景】【蛾浪儿】【落普儿】【糯米花】【佛公德】【大走马】【闹五更】【小桃红】【骂玉郎】【垠姐儿】【三更子】【赶皇恩】【进兰房】【要帐】【上巧楼】【双背吊】【锦上花】【经赞儿】【西方赞】【普庵咒】【太上诵】【把山虎】【鱼闹莲】【小供养】【吊棒槌】【打马】【中山神咒】【偈言】【灯赞儿】【千声佛】【浪淘沙】【奠茶】【天下同】【八板】【粉红莲】【万年欢】【叹世界】【五真养】【将军令】等。选自《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》（上、下）目录道教音乐部分，北京：中国ISBN中心出版社，2000年。

北京白云观及北京其他道观曲牌：【灯赞】【行道章】【梅花引】【四圣板】【三皈依】【四季】【一只雁】【金字经】【一串珠】【雁过南楼】【祭腔】【浪淘沙】【唐头令】【谨然神灯】【五圣仙】【行道章】【对太平】【鬼敲门】【上灯令】【四季曲】【淘金令】【琵琶令】【西调】【跑柳子】【月云高】【拉马】【刀兵祭】【大一五六】【大赶子】【小赶子】【三信礼】【大三宝】【金桥引】【哭皇天】【小开门】【三官赞】【柳枝雨】【叹文】【五供养】【梅花引】【三宝赞】【吊挂】【步虚】【三宝赞】【迎仙客】【小开门】【白鹤飞】【三宝词】等。选自《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》（上、下）目录道教音乐部分，北京：中国ISBN中心出版社，2003年。

河北道乐曲曲牌：【普安咒】【五台花】【慢板扬州开门】【工尺工】【双背调】【六句赞】【挂金锁】【五供养】【大三宝】【集贤宾】【请灵】【傍妆台】【三点茶】【混弹】【上香牌】【七宝座】【献水】【刀兵祭】【行道章】【玉芙蓉】【大三宝】【小普庵咒】【祭腔】【大海青】【撼动山】【地落金钱】【小浪淘沙】【翠竹帘】【鹅浪子】【油葫芦】【集仙宾】【水龙吟】【步虚】【五供养】【十报恩】【浪淘沙】【红洞山】等。选自《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》（上、下）目录道教音乐部分，北京：中国ISBN中心出版社，1997年。

四川道乐曲曲牌：【小开门】【柳青娘】【傍妆台】【满江红】【将军令】【朝参】【汉东山】【沽美酒】【秋色芙蓉】【普庵咒】【醉花阴】【千秋序】【懒画眉】【急三枪正板】等。

辽宁道乐曲曲牌：【梅花引子】【快挂金锁】【望江南】【绣麒麟】【翠黄花】【华严会】【小华严】【小红艳】【一江风】【渔翁乐】【水红花】【香花水】【挂金锁】【堂头令】【琵琶令】【百鸟朝凤】【反正敲】【天下同】【柳枝雨】【三官赞】【白鹤飞】【三上香】【忏悔文】【五献】【三皈依】等。选自《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》（上、下）目录道教音乐部分，北京：中国ISBN中心出版社，1996年。

山东泰山岱庙《玉音仙范》曲牌：【迎凤辇】【三献香】【拾供养】【迎仙客】【五供养】【浪淘沙】【请三宝】【送三宝】【粉红莲】【水莲花】【月儿高】【罗江怨】【大香柳娘】【朝阳歌】【五圣佛】【游仙台】【金落锁】【青歌令】【小扬州】【大扬州】【过桥引】【双悲调】【大月儿高】【朝天子】【采茶歌】【刮地风】【山坡羊】【折挂令】【清江引】【雁儿落】【江儿水】【步步娇】【下江南】【园林好】【沽美酒】【点将】【大闪门】【桂枝香】【大青羊】等。选自《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》（上、下），北京：中国ISBN中心出版社，1994年。

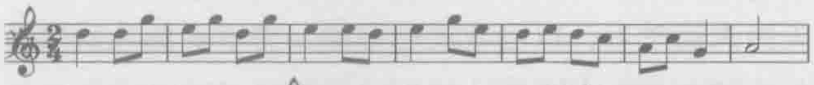
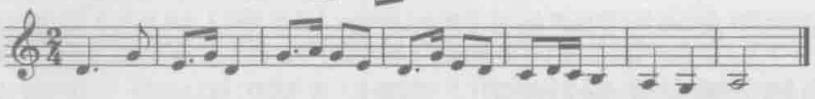
较流行的曲牌或者是民间小调，通过这种渠道可以将社会上主流音乐的大量曲牌接衍过来，经过曲牌的换词、风格变化等改革，以具有道教音乐风格的形式用于道教的斋醮科仪、法事仪式等活动中。

在胶东道乐中也有一些国家礼仪用乐的曲牌，如【万年欢】【清江引】【集贤宾】等，从《明史》乐志中可以发现国家从当时社会主流用乐的俗曲中选出一定数量的作品用于礼乐，主要是用于嘉、军、宾的礼仪之中，① 这些“俗曲礼用”的曲牌我们将它都称之为礼乐曲牌。道教吸纳社会主流音乐除了皇帝钦赐谱集、向社会学习以外，还有跟地方官府的乐人学习。地方官府承载了国家礼仪用乐形式。因为各地方官府根据品衔的高低都会配有相应数量的乐人，而这些乐人又通过国家教坊体系下的一致性培训，掌握了大量礼乐曲牌并为地方官府服务，地方上的道士通过跟这些官府乐人的沟通学习，以吸收社会俗曲，将学到的礼乐曲牌通过风格等形式的改变用于道教用乐仪式中。道士们经过多种途径吸纳了大量的社会俗乐曲牌、国家礼乐曲牌用于道教仪式用乐的场合，同时这些曲牌更多的是以鼓吹乐的器乐化形式在外坛用乐中使用，因此它们成为了组建道教音乐中鼓吹乐用乐形式的坚实堡垒。

如果是在几百年甚至千年之前被道教吸收进去的音乐形式在当下胶东道乐中仍然使用，那么就必然有一个媒介将两者搭起桥梁，这就是礼俗用乐的空间。道士们不论是在道观中某些特定仪式场合的用乐，还是在为社会民间礼俗仪式服务用乐中使用这些曲牌，都会造成一定范围的辐射效应，对民间是一种辐射，同时对那些还没有大量掌握曲牌演奏的道士们也创造了学习机会。因为有了礼俗，就有仪式用乐的空间。由于道教和佛教中人在社会中属于一群相对比较特殊的群体，百姓出于对宗教的信仰和神往，往往会比较信奉由他们来承担的祈福、禳灾，以及其他民间礼俗仪式。有了这些音乐来为礼俗服务，就有了演奏的曲牌小调能够久久流传和代代接衍的必要。再者，道士们为了能够自谋生存也愿意为民间的活动进行仪式的音乐演奏服务。在胶东地区还有另一重要的道士群体——火居道士，他们居家修行并且可以娶妻生子。胶东全真道观用的工尺谱本就是由“花园观”的火居道人何宗元道长抄录并收藏的，因此他们同样是道教以及民间仪

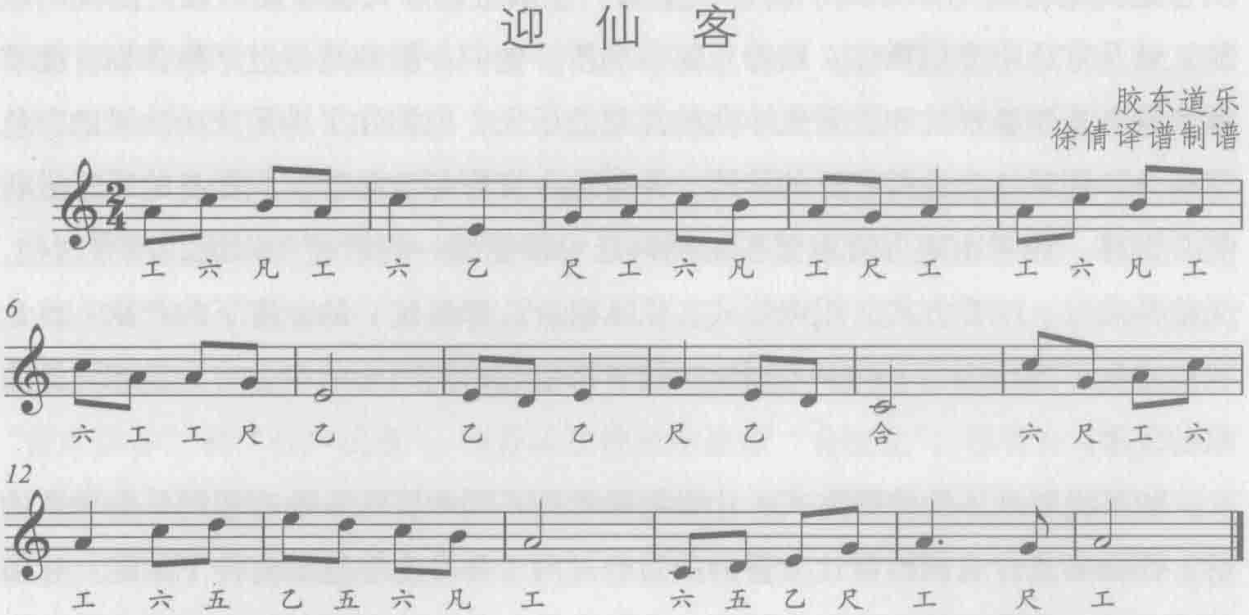
① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，第39页。

式用乐保存与传承的主体。由于他们生活于民间，能够更好地把民间的音乐文化吸收到道教中，以及将道教音乐文化传播到社会民间。

我们在谱例分析中也发现，所有的曲牌、曲目并非是以完全一致的样态呈现出来的，通过对各个地方器乐曲集成中记录相同曲牌的旋律进行比较，发现有的曲牌和旋律进行基本一致，有的主干音基本一致，但旋律加花形式有简单也有复杂，还有一些差异很大，仅有微小相同之处，更甚者出现了同曲异名、同名异曲的现象，我们根据这些不同的现象进行具体分析。由于笔者曾经对河北安新县圈头村的“太平”系列曲牌进行过比较分析，对【醉太平】这一曲牌的旋律有一定了解，在将胶东道乐中使用的【醉太平】这一相同曲牌进行比较时，很容易发现两者之间的相同与相异之处。如河北圈头村【醉太平】开头的主旋律  ，胶东道乐【醉太平】开头的旋律为：  ，虽然两者有很多不同之处，但是从主干音来看基本一致，后面的旋律进行同样多处，骨干音基本一致，只是中间在旋律的安排上有各自的发展。因此我们可否推断，【醉太平】这一北曲曲牌在不同的地区进行传播或者流传时，根据地方不同的特点或者是演奏场合的需要而有一定的旋律变化，导致了很多像【醉太平】这样相同的曲牌在不同地区的变异发展。再如同曲异名的现象，将胶东道乐记录的《迎仙客》一曲与云南禄劝土司府谱本的《朝天子》进行比较，两者记载的工尺谱例基本是一致的，《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》① 一文证实了云南禄劝土司府所记谱的乐曲《朝天子》正是国家礼乐曲牌的保存，在泰山岱庙藏谱《玉音仙范》中也有《朝天子》，逯凤华在论文中将其翻译后，我们也可以清楚地看出它们之间旋律的基本一致性，那么胶东的【迎仙客】曲牌名与工尺谱记谱的这种矛盾性，是否因为在这些曲牌使用或者传授的过程中因为艺人们混淆了曲牌名导致的？如果是这样，那么就是一种流传过程中的失误。尽管如此我们也不可否认这些社会俗乐、礼乐曲牌和旋律都曾经被纳入过道教音乐中使用。

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

谱例13：



（二）胶东道乐乐曲与仪式、礼俗的关系

当下我们在崂山以及胶东地区看到一些曲目、曲调、曲牌、演奏形式等都有着一致性，无论是在民间班社用乐还是在道观寺庙的音声法事等活动中用乐，它们存在着大量相同用乐的情况，这种一致性用乐广泛存在的原因何在？不仅在胶东，我们翻阅中国的“器乐曲集成”会发现，这并非偶然现象，中国各个省市存在大量相同的曲目，再从整体音乐曲目的旋律框架看又基本一致，这不能不引起我们进一步的深思。

中国自古以来就是一个礼乐社会，“礼非乐不行，乐非礼不举”早就被古代人们定为一种社会共同遵守的文化制度，什么礼用什么乐，什么乐反映出什么样的礼，这都有相应的规定，因此我们可以“以乐观礼”。六朝时规范了“五礼”，即：吉、凶、嘉、军、宾，此分类将礼的功能和用途明确划分，同时也将用乐的形式、场合、曲目等划分开来。比如说，吉礼用乐更多用于宫廷、用于祭孔等祭祀活动中，其他任何场合都不能随便使用，吉礼所奏的曲目专曲专用，其他四礼也各有用乐的场合。除此外虽然它们作为宫廷用乐，有专门的用乐时间和场合，但并不是一种封闭的用乐形式，它们可以与外界社会大环境进行沟通，它们之所以能够代代相传不断接衍，还有一个根本原因——制度的传播。

封建社会中，宫廷用乐是社会主流音乐形式之一，因为有了全国统一的制

度，才有从宫廷制定的全国统一“范本”，才有统一的训练方式和传播方式，因此从宫廷到地方的用乐形式、曲目、用调、音乐组合形式等才能一致。唐代的教坊，就是宫廷中专门训练、培养乐工的场所。他们一般都是经过严格苦训，能掌握大量音乐演奏形式和大量大小曲的高超的乐人，他们除了满足统治阶级的声色享乐外，还对社会进行广泛的传播，并对地方官府相应品秩官职配备的乐工进行统一训练，或者由地方官府派乐工到宫廷中接受统一的教授和训练，所有这些，无论是曲目、演奏方式、用调形式、乐队组合，都是统一的制度下的产物，也让我们看到了为什么当下许多不同地区的省市汇总的民间乐曲中会有大量相同的曲目的现象。

如果说制度下的传播方式，让我们能看到不同地区礼乐中有相同乐曲现象的话，那么又是什么原因能让大量的曲目经过两千年生生不息地流传下来呢？礼俗的存在是这些曲目保存的根本原因。除此之外，另一个更相对稳定的保存地：寺庙和道观，也是历史传承的莫大功臣。首先，礼和乐是两个不可分割的整体。国家有一定的用乐制度，宫廷和地方官府在某些层面上保持了用乐的一致性。宋代以降，城市文化不断丰富，用乐形式也更加多样化，城市和民间也接衍了地方官府的奏乐形式，特别是鼓吹乐的用乐形式，顾炎武的《日知录》载：“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。”① 由此看礼乐中的鼓吹乐形式不断由上到下，由宫廷到地方再到民间的广泛传播和使用，也同时为礼乐的发展提供了更大的空间。虽然现在的城市化进程在不断推进，礼俗用乐的空间正在慢慢缩小，但是历史上中国是一个封建制度下的农业国家，民间礼俗是支撑整个社会文化的重要因素。民间有浓厚的礼俗观念、广泛的文化认同，因此也就有礼俗用乐的发展空间，婚、丧、嫁、娶等，这些礼俗需要与音乐相配合。历史上的凶、嘉、军、宾礼在发展过程中逐渐作为市井吉礼登上历史文化的大舞台，为礼乐的繁衍和积淀创造了条件，并且在当下的民间我们仍然能够看到这些历史上主流音乐的传承和接衍。民间的祭祀吉礼用乐以鼓吹乐的形式表现出来，不管是师傅带徒弟还是家族内的传承，都是对历史大文化传统的保存，也为所用曲目的代代相传做了很大贡献，同时，让我们对民间丰富的礼俗用乐有

① ［明］顾炎武：《日知录》卷五，文渊阁《四库全书》，第495页。

了更进一步的认识，对从宫廷—官府—民间，这一条脉络有了一定的把握。

其次，宫廷—道观、寺庙—民间，这是历史大传统传承与接衍的脉络之一。宗教群体在历史上一直被看作一个特殊的群体，除了对他们的教义信仰，更重要的是统治者对“神”的崇敬。为什么能在胶东道教音乐里看到大量历史上主流音乐的影子？为什么许多民间失传的曲子在胶东及崂山的宫观礼还能看见呢？历史上主流音乐是如何进入这些地方的呢？这些都是我们应该正视的问题，这是历史上国家礼乐在宗教保护下不断积淀的客观存在。佛教自进入中原以后就不断进行汉化的过程，“改梵为秦”“改梵为汉”都是将佛教不断地“中原化”，由于有了“音声供养”和“音声法事”，使音乐在佛教中逐渐“合法化”。尽管在寺庙中也有礼乐和俗乐之别，但只要是专门用来供养佛的，基本被视作是礼乐。唐玄宗对道教极为重视，并为道教亲自作曲；永乐年间朱棣迁都，将当时社会上4000多首主流音乐曲子赐给寺庙，这些都为主流音乐传入寺庙和道观创造了条件。一旦历史主流音乐融入其中，与他们的仪式、法事、水路道会等相结合，形成一种稳定性，以礼神、敬神的姿态出现就很难再有所改变，因此可以完好地将当时的曲目原样保存下来。

道教音乐分为内坛和外坛，内坛音乐用于道教自身的早晚功课、法事仪式中，是固定不变的；而外坛音乐更多接纳社会主流音乐并且用于道教音乐中。由于道教的乐队经常在民间进行做法事、对外交流等活动，因此这些乐曲也会及时传播到民间，民间艺人学习了又会不断传承，形成不同的群体，却有着相同的用乐曲目，也是历史上主流音乐以非主流形式存在的另一个重要脉络。

如果说像乐曲《醉太平》《迎仙客》《将军令》《朝天子》《玉鹅浪》等有全国统一使用的情况是一种历史大传统的积淀，那么像胶东道乐中的《山东歌》等地方曲目又是怎么吸收到道观中的呢？大致有两种可能：由地方官府到道观；或者由民间到道观，吸收了当地的一些民歌，用于道教音乐中并保存了下来。所有乐曲曲目及用乐方式的存在其实并不是一个偶然现象，我们在对其进行全面剖析以后会发现，偶然现象的背后是历史必然的结果。笔者将继续对胶东道教中具体的曲目进行把握和比较，再现历史主流音乐原貌，将其在不同地区的变化情况做一个分析。

（三）历史的继承与发展——以胶东鼓吹纵观国家礼乐发展的脉络

礼乐制度是中华民族文明发展的特有文化，一般礼乐制度被认为是西周初期产生的一种社会等级制度，更有“周公制礼作乐”之说。到西周鼎盛时期更是形成了比较复杂繁多的礼节格式，《礼记·礼器》有“经礼三百，曲礼三千”之说。关于礼乐制度下“礼”与“乐”之间的关系，宋代郑樵更是给出了一个恰当的定位，即“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”。正是遵循了这种传统的礼乐观念，才能使得礼乐制度在有形和无形中纵穿中国历史两千年，乃至在当下仍然以非主流的形式存活在民间乐班乐社中，承载着中华文化的发展脉络。

我们通常所说的礼一般是指古代的五种礼制，即吉礼、凶礼、军礼、嘉礼、宾礼。吉礼是五礼之冠，主要是对天地人鬼的祭祀活动。吉礼包括祀天神：昊天上帝；祀日月星辰；祀司中、司命、雨师。祭地祇：祭社稷、五帝、五岳；祭山林川泽；祭四方百物，即诸小神。祭人鬼：祭先王、先祖；春祠、秋尝、享祭先王、先祖。凶礼是哀悯吊唁忧患之礼，用以丧礼哀死亡；以荒礼哀凶折；以吊礼哀祸灾；以礼哀围败；以恤礼哀寇乱。军礼指师旅操演、征伐之礼。嘉礼是和合人际关系、沟通、联络感情的礼仪，主要包括饮食之礼；婚冠之礼；宾射之礼；飨燕之礼；脤膰之礼；贺庆之礼。宾礼是指接待宾客之礼。其中吉礼一般是用于祭祀，由太乐署掌管，凶、军、嘉、宾一般是礼仪中用乐。

在先秦用乐中，钟磬作为主要乐器在礼乐制度下占据了主导地位，在大型的祭祀典礼和礼仪活动中钟磬扮演主要角色，辅以琴瑟之声。鼓吹乐开始进入中原，最初以笙管乐的组合形式用于军乐中，鼓吹乐在中原最初是以五礼中军礼的形式而存在的，并且很快用于国家礼乐中。由于笙管类吹奏乐器自身质地和性能的优势，使它们逐渐在凶、嘉、军、宾礼中代替不便携带而笨重的钟磬乐成为了一种可能。如果说金石之乐的衰落是一种必然的文化现象，那么鼓吹乐的兴起，并且一直承载着礼乐形式，乃至经过二千年流传至今也是历史的必然。

自汉代笙管乐组合形式作为鼓吹乐的最初乐队组合形式产生以后，除了用于军乐以外，它们也开始用于宫廷其他的礼乐形式中，如：朝会、道路、仪仗、卤簿、庆典、献俘、筵宴等。进入金元以后，鼓吹乐出现新的乐队形式，即唢呐进入中原并与头管（即筚篥）在不同的乐队中共同担当主奏乐器。

随着鼓吹乐用于宫廷中，它逐渐也作为一种身份地位的象征，只有具备一定官职的人才有资格拥有自己的鼓吹乐班，并且根据官职大小来分配鼓吹手的数量。一般县级官职配备6名鼓吹手，三品以上才有资格具有本品鼓吹。为什么我们看到的各个省市保存的很多传统曲目的曲调都有一致性？在当时交通如此不发达的时候如何能保持全国礼仪用乐的一致性呢？是否是无形的礼乐制度下统一用乐的结果呢？前面笔者提到具有一定品衔官职的人才能配备鼓吹手，而这些鼓吹手又由具备一定的音乐素养的乐人组成的，他们所演奏的乐曲除了供官员享乐以外，更重要的是承载了礼乐的下移，因为各地官衙所配备的乐人都是由鼓吹教坊体系统一教授的，所学的乐曲也是以礼乐为主的统一曲目或者是由宫廷教坊乐人到地方统一教授，这就使得全国所配备的鼓吹乐人奏曲的一致性，同时根据各地的方言习俗又形成了有各地特色的全国一致性。只要是有重要的礼仪活动，都由乐人按照仪式统一奏乐，比方说迎诏书有全国统一的演奏乐曲，这就形成了鼓吹乐在全国范围内的统一配置、统一用乐，国家网络化、体系化的统一用乐形式。

如果说明末之前鼓吹乐只是宫廷用乐的“奢侈品”，那么到了明末开始，鼓吹乐就开始逐渐成为一种世俗化、大众化的用乐形式。这在之前，顾炎武的《日知录》中有明确记载，到明末时期，鼓吹乐的使用范围不再仅仅局限于宫廷中，已经下移到民间，为广大市民所接受，同时宫廷礼乐所用乐曲也必然流传下来，经过口传身教不断积淀在民间，全国各省的器乐曲集成中，《朝天子》曲调的一致性就能充分表现出历史上这种全国统一规范礼乐的制度化模式。在国家礼乐下移过程中出现了国家礼乐“僧道用之”的情况，这就说明在寺庙、道观中也开始用鼓吹乐，唐武则天就用国家礼乐供佛，出现了“礼佛”的形式，明代皇帝极为重视道教的发展，先后钦赐道观多本乐谱，这样宫廷礼乐的很多乐曲便会流传在寺庙和道观中，又由于这两者是一种比较稳定的社会群体，所以较好地保存了这些传统的乐曲。同时，分布于各地的寺庙道观又通过做法事、水路道会、斋醮科仪等形式传播到民间，就这样寺庙接衍历史国家礼乐，民间又接承了寺庙的礼乐行式，借助音乐的功能性将这些曲目和用乐形式保存了下来，乃至到现在，民间仍然使用着，再现着历史的文化传统。

鼓吹乐，作为国家礼乐的特殊用乐方式延续了两千多年，虽然当下是以民间

存在的非主流形式存在，但在民间礼俗用乐空间中仍占有很重比例，它将历史的大传统完好地保存着。但是在这种礼俗空间越来越狭小的情况下，民间礼俗用乐将如何求得自身的保存和发展，这些问题值得我们继续努力和思考。

（原载于《黄河之声》2008年第15期）

一支乐队的传统

——山东莱芜张氏吹打乐班考察

秦晓妍[①]

一、莱芜地区民间礼俗仪式中的民间吹打乐班

（一）民间吹打乐班用于当下的民间礼俗仪式

莱芜位于山东中部，泰山东麓。莱芜因最初设于莱芜谷，故名莱芜县，汉时始设县，后时有变迁，一直至1983年改县为市。[②]

莱芜是一座有悠久“礼”文化历史的古城，孔子、孟子、季札在此均有足迹可寻：公元前517年，孔子闻季札葬子，知季札贤且知礼，于是前往观礼，明据典故立“孔子观礼处”碑；又公元前314年，孟子丧母，其为母守丧3年，止于赢而不入公门，以终丧礼之期，明据典故立“孟子止赢碑”等。“自权利之祸中于人心，破家族，削亲权，乱男女，蔑尊卑长幼，尽弃吾中国数千年之礼俗教治，而从事于其所谓平等自由之说。倡于海滨蔓延于二十二行省之通邑大都，而风俗遂至于不可问。然礼失而求诸野，穷僻之乡，耕凿之民，其流风善政则犹未尽泯也。”[③] 在历史典故及史料文献中，民间用“礼”的相关记载不胜枚举。当我们走进田野，仍能看到莱芜当地各种“礼”文化活态传承的彰显，这体现在各种场合的民间礼俗仪式，如丧礼、婚礼、祭祖、立碑、赶庙会、搬龙王、祝寿、望月子、温锅、开张贺喜，迎外宾等。

民间礼俗仪式基本涵盖在传统的“五礼”——吉、凶、嘉、军、宾之内。祭

---

① 秦晓妍，1986年生，女，中国艺术研究院2012届硕士研究生。

② 张兆清主编：《十卷书·村庄》，北京：新华出版社，2003年。

③ ［清］张梅亭、王希曾：《莱芜县志》卷七，尹承乾：《莱芜历代志书集成》，北京：中国图书出版社，2009年。

祖、立碑、赶庙会、搬龙王属吉礼范畴；丧礼属凶礼；婚礼、祝寿、望月子、温锅、开张贺喜属嘉礼范畴；迎外宾属宾礼范畴等。这些民间礼俗仪式及用乐与历史上国家礼制用乐从本体至文化观念有诸多一致性、相通性现象。在对诸多民间礼俗仪式有了大轮廓的把握之后，笔者以张氏吹打乐班为当下丧礼、婚礼等仪式服务为例，进行详细阐述。

1. 丧礼

本文以2011年2月15日张氏吹打班为莱芜市临镇（高庄街道办事处）坡草洼村村民亓福生（男，1936—2011年，享年75岁）葬礼仪式过程为例，加之莱芜市民间文学研究学会会长李胜华提供的材料，对相关问题进行初步研究。

2月14日凌晨逝者咽气后，家人将其移至房屋门口，头朝门用门板架起，头部前面放一小祭桌，摆上三碟点心、一个香炉、一盏长明灯、一双筷子、一个茶酒杯，香炉里点一炷香，并在门外悬挂“报丧”的“挑钱”。① 然后亓福生之子亓军永召集本村族人商议，成立“丧务理事会”，写好“仪柱”。仪柱就是在白纸上书写：总理、内柜、外柜、引奠、大灶、小灶、接送车马、点客送水、茶棚、打杂、打坟等内容的负责人，由总理全权管理，安排一切丧务事宜；此又称为小仪柱，现在一般人家都是用此种形式。另一种为“大仪柱”：用五色彩纸贴成，上写丧务总理（或称大执事、大总理）、内柜司书、外柜司书、外柜收仪、外柜前知客、引奠、指客、候茶棚、灵前折摆等，多为讲究排场的主家所用。治丧理事会成立后，总理开始行使权力派差，如报丧、制灵棚、准备丧礼使用的物品，雇吹鼓乐队（包括大锣）等。

总理掌管上述事务，而入殓仪式则是由家人负责。首先是入殓，分两步程序，由其婶子大娘或邻居中德高望重的老年人先用干净的清水、白布擦洗亡者身体并裹上寿衣，此为“小殓”，把尸体装进棺材，此为“大殓”，此程序要在“小殓”的隔天，就是人去世后的第三天举行。站在旁边的儿子、儿媳、女儿不能对着死者流泪，由儿子、儿媳、女儿净面擦洗。洗完脸用镜子先从儿子、儿媳、女儿，依次对着亡者照一下，边照边祷告。净完面，旁系亲人取一蓝布或印花黑布

① 挑钱，也叫“挂门幡”。中国民间丧礼仪式之一。用白木纸若干，以着亡者的岁数为准，再加上两张，叫做天一张，地一张，都捆绑在一根白麻杆上，杆子一般是1.2米长，按照男左女右的规矩挑在门口，既有招魂之意，也有通报此院有人去世之意。

（尺余宽），斜披于亡者身上，由肩至腰，此步骤俗称“挂披风子”。亡者的右手要抓打狗饼，一岁一个，年岁大的攥不过来，可用手巾斜角包住放在右手边。入殓完后，将遗体分两种情况处理：一是拉到火化场火化后将骨灰运回举行出殡仪式；一是直接等到出殡仪式结束再将遗体送往火化场火化。亓家的情况是提前将遗体火化，留下骨灰举行仪式。

在家人为亡者入殓、火化的同时，总理要安排族人去扎彩店扛纸扎的白马和牵马童子给亡人“指路”。“白马”是用来“驮”死者的亡灵去西方极乐世界的脚力。买来的“白马”没有肛门，回家用擀面杖捅一个洞做肛门，再用剪子铰一点干草拌上麸子，放在“马”嘴里，称“喂马”；“牵马童子”的脖子上挂着用白线串成的三角纸，称“小钱”。再串上一对打狗饼子供亡人和“马童”路上用，“马鞍子”的褡裢里各装几刀烧纸，称“西行的盘缠”。

14日傍晚，主家孝子抬着亡者的骨灰（或灵柩）到祖坟处进行“祖祭”① 仪式，祭奠之后返回家中，守灵至第二天开丧。

以上是笔者跟随亓家所请的鼓吹乐队——张氏吹打乐班到达葬礼现场后由总理补述整理。

2011年1月15日，天降小雪，葬礼举行地点是莱芜市莱城区高庄街道坡草洼村村东，逝者是亓永海老太爷，雇用张氏吹打乐班8人，乐队组合形式为3把唢呐（人员为张立夏、张立勤、郭俊富），1小号兼小鼓（人员为李松峰），1小镲（人员为郭宝成）、1铛铛② （人员为张立峰）、2抄锣（人员为李子怀、史兆平），此种乐队组合形式在当下属于常见乐队组合形式，但在同一葬礼仪式中的不同环节，乐队组合形式稍有变化：在开丧、报庙、指路、泼汤、路祭、上林环节中，乐队组合形式不变；在奠客环节时，改为1唢呐、2笙、1小号兼小鼓，1小镲、1铛铛、2抄锣的乐队组合形式；在午饭过后的乐队展演时候，乐队组合形式根据所奏曲目的不同有各种改变，如加入梆子、大锣、小锣、二胡、板胡等。

当日早上六点半笔者跟随张氏吹打乐班来到丧礼上。

首先是乐队奏《五六五》一至两遍，大执事给吹鼓手乐队送烟、酒以及开丧

① 祖祭：出殡前一日，柩迁于祖庙，在柩西设筵席，祭祖告庙。
② 此处铛铛即一片云锣。

钱（一般不超过30元，此钱由班主张立夏一人赚取），此时的奏乐是昭告吊唁者和前来帮忙的仪柱准备开始工作。大总理根据开丧时辰，请吹鼓手、大锣在队伍最前轮换吹奏曲子《软三调的小开门》《抱妆台》《工尺上》，引奠领着男性孝子孝孙，按照仪柱中的先后顺序一一磕请，这道程序完毕后众人吃早餐，早餐后的程序是“报庙”。

民间的说法，人咽气后，“魂魄”要暂在土地庙中栖身；在去世后隔天至出殡之间每天的早、中、晚三步前，偏孝（亡者旁系子孙）要抬着纸轿，跟在吹打乐队之后，引奠带着提着孝棒的重孝（亡者直系子孙），到村边的土地庙“报庙”；“报庙”也是第一遍“泼汤”。① “报庙”回来后，拿上事先准备好的纸马，接着到在村西的田地里（一般都是在村子的西边）举行“指路”仪式。“指路”就是为鬼魂指引升天的道路，也就是“送魂”。孝子孝孙根据亲缘远近，男在前女在后均穿孝服，跟在奏乐的乐队后面，集体前往指路。此时乐队只能吹奏曲目《大开门》《四个眼的小开门》《乐凡平》，每至路口或过桥，大锣鸣两下。到达地点后，乐队停止奏乐，孝眷将“马”头向西放置，神婆站在“白马”前唱念。念完后，把亡者生时穿的衣裳（上衣），披在“白马”的身上点火焚烧，烧完磕头。之后亡者的大儿子（亓军永）站在凳子上，朝着正西连喊三声：“爷，你上西方去吧。”喊罢乐队开始奏乐，所奏曲目仍为《大开门》《四个眼的小开门》《乐凡平》，按原路返回家中。为了能让亡灵安心“去”往西方，去途中孝子孝孙不可哭啼，回程时才能放声痛哭。

稍事休憩后开始奠客，即“赙奠”。② 通常奠客程序是整个丧礼耗时最长的阶段。由总理代表全村父老乡亲开始第一奠，总理所用礼仪一般为五头六揖，也有用二十四拜，总理奠完后，只内谢不外谢，之后其他奠仪依次进行。其间，乐班坐于亡者家门口始终为奠仪奏乐，秉承一奠一曲的原则，若是曲子结束时一奠仍不完，此曲亦不能更换，而是从头再奏，直到此奠结束。奏乐曲目类型不限，以传统曲目为主，如《软三调的小开门》《四个眼的小开门》《思亲曲》《同心曲》的慢板部分、《哭灵前》，现代曲目《老父亲》等，此时的乐队组合形式在前文已有

---

① 泼汤：由亡者孝眷，手拎一桶，桶内盛上小米熬的薄汤，在孝子队伍最前面领头走到土地庙或村外十字路口泼掉。意为给亡者吃上最后一顿饭好上路。此汤又叫做还魂汤，死者“喝”了汤后，就到了望乡台上，再也回不了家了。“泼汤”时讲究不走回头路，同时，仪式要在吹打乐队的伴奏下进行，有时也放三铳枪。

② 赙奠：即赙祭。谓赠送财物以祭死者。

介绍，即1唢呐、2笙、1小号兼小鼓、1小镲、1铛铛、2抄锣。

奠仪人先在外柜处交上赙赠礼钱，礼钱多少不定，然后根据亲缘远近穿上不同的孝服① 到灵堂外，等引奠大喊："奠客！"此时，大锣鸣两下，乐队开始奏乐，然后祭奠者进入灵堂祭奠。奠客的礼仪由轻及重有三鞠躬、五头六揖、二十四拜等。三鞠躬：奠仪人面对灵前案，由引奠喊礼，奠仪人随声行礼，礼毕；五头六揖：先作一个揖，磕两个头，起身再做一个揖，慢步到灵前案，再做一个揖，单腿点地接过陪奠递过的香、酒祭奠一番，磕一个头起来，作一个揖，慢转身回到下奠处作一个揖，磕两个头，起身作一个揖，如孝子内谢，再还一个揖，一般近亲奠客用此种方式居多；二十四拜：传为周礼，季札葬子所用仪式，奠仪人先从下奠处的左角开始，先作一个揖，磕两个头，起身再做一个揖，慢步行到右角的前方行刚才相同的礼，共行十二个点，作二十四个揖、磕二十四个头。拜完后，一拽右衣角，引奠谢客。② 此时，大锣再鸣两下，乐队奏乐止。

15日下午，吹鼓手吃过午饭，应主家要求，吹鼓手们要拿出看家本领做一场类似演奏会式的表演，此环节大约持续1个半小时。这个环节的存在从表面上看是音乐的欣赏和审美价值的体现，而其内涵意义绝不仅于此，它还包含昭告村民之意。意在告知乡里乡亲见证此户人家的子女为了体现孝心，为亡故老人举办这场丧礼仪式。乡亲亦对于这户人家子女是否真心孝顺各有评判。前来观看仪式者各种年龄段都有，孩子尤其喜欢凑热闹而前来观看这种仪式，更深一层来看，这同样也是一种文化认同观念对下一辈的影响，使得其继以延续。

在这个环节中，还有吊唁者（多是亡者的孙、侄、甥、婿等）为了吊唁亡者，一般会指名歌曲（点歌），要吹鼓手演奏以献给已故之人，表达自己的哀切之情。点歌曲都有"点歌费用"（每首10元起价），任何歌曲都可。在这场葬礼中吹奏的戏曲选段如莱芜梆子现代戏《大山魂》《儿行千里》选段（纯器乐演奏）、越剧《穆桂英挂帅》选段等。另还有蟠龙梆子、京剧、吕剧等戏曲选段也经常运用在此环节中。除了戏曲选段，当代的流行歌曲更受欢迎，如《老父亲》《杜十娘》

① "五服"：根据亲缘远近的不同，为祭祀亡者所穿的衣服称"五服"，用以区别亲族间的亲疏，分斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五种名称，合称为五服。参见车吉心等主编：《齐鲁文化大辞典》，济南：山东教育出版社，1989年。

② 《孔子与莱芜葬礼》，源自搜狐网。网址：http：//xinquanxiansheng.blog.sohu.com/119858113.html，2009年7月3日登录。

等。无人点歌时乐队还会吹奏民间小调《苏武牧羊》《十二陪送》（快板的《十二陪送》一般用于喜事，丧礼中多用慢板《十二陪送》）等，此时的乐队组合形式多样，可加入梆子、二胡、板胡，不用小号和抄锣。如此看来，这个环节不仅存在音乐审美性、音乐教育性的意义，还具备一种以音乐祭献亡者的功能性意义。

下一个环节是出殡。出殡之前会请有名望的人“点主”。① 莱芜地区出殡时的常规程序是“泼汤”或“送盘缠”（有时两种兼用，有时只取一种用）。吹打乐队在前引路奏乐，与之前相同，奏《大开门》《四个眼的小开门》《乐凡平》，全体孝子孝孙按指路时的队形前往本村土地庙“泼汤”或“送盘缠”。“泼汤”前已说过；“送盘缠”是给死者发送“去”阴司城的路费和安家费，同时送亡灵上路。仪式由神婆主持，念“送十程”文。到达土地庙后鼓吹手停止奏乐，念罢文辞之后乐起，奏《乐凡平》，孝子孝孙磕头。亓家葬礼的泼汤仪式进行了3次，3次泼汤仪式程序不变。再一次到达土地庙进行“烧轿”仪式，“轿子”里有亡者牌位和“挑钱”，神婆取出“挑钱”点燃。烧完“轿”，神婆用“挑钱”把轿灰包起来由孝子带回家，待到晚上再由孝子烧掉。在往返的行进途中，吹鼓手不间断地轮流奏《大开门》《四个眼的小开门》《乐凡平》三曲，在到达目的地后仪式进行时停止奏乐，此时乐队组合形式回到3唢呐、1小号兼小鼓、1铛铛、1小镲、2抄锣的形式。

“烧轿”回到家，亲友与遗体告别，盖棺钉钉或称“殓棺”。棺盖四端用长钉（大户人家用银钉）各钉一钉，打钉时，神婆在旁唱念。这些程序是在灵堂里进行，吹鼓手不参与。这些程序结束，然后由吹鼓手奏乐引导重孝“谢客”，谢顶灵祭、两边祭、花祭、铭旌② 、挽联，再谢总理、内柜、外柜、大灶、小灶、茶棚，谢完后起棺。

把棺材抬向墓地的途中，亲友进行第二次祭奠，即“路祭”。③ “路祭”有顶灵祭、两边祭、顶墓祭等程序。顶灵祭为主祭，两边祭为陪祭，路祭为副祭，多少不限，顶墓祭为坟头祭。在这些仪式中，重孝趴跪于主祭桌两侧，侧孝立于下奠处的两侧，吹鼓手则站在下奠处正对主祭桌奏乐。此时奏《哭灵前》《软三调的

① 旧丧礼，人死后立一木牌，上写死者衔名。用墨笔先写“×××之神王”，于出殡前请有名望者用朱笔在“王”字上加点成为“主”字，即“题主”（或“点主”）。为死人立的木牌，即牌位，就叫“主”。

② 铭旌：即明旌，竖在柩前以表死者姓名的旗幡。

③ 路祭：旧时出殡，亲友在灵柩经过的路旁祭奠。

小开门》《抱妆台》《五六五》《工尺上》《苏武牧羊》等，所奏曲目与奠客时奏曲基本相同。乐队组合形式与泼汤时乐队组合形式一致，即3唢呐、1小号兼小鼓、1铛铛、1小镲、2抄锣。顶灵祭的主祭人是亡者岳父家的直系亲属，一人一奠，来人一般为单数。主祭人先与两边祭握手，称“约”，握手回来点香，到棺材神头作一揖，请回来的香，插在各自祭的香炉里。主祭人双拳合成香炉状，请两边祭的左、右，再请双边祭的左、右，被请之人按主祭人请的先后，跟在主祭人的两边，同至下奠处行“五头六揖”礼。顶灵祭和两边祭完成后辞灵、起棺至路祭处，由路祭人祭奠，礼仪与主祭相同。路祭的最后一种即顶墓祭，由主家出，不摆花样，简单几样小菜，由总理主祭，其他人也可辞奠，行完祭礼后，棺材直接送入林地（墓地），即“上林”。

坟一般是死者在世时打好的寿坟或是合葬坟，因亓家老太太还在世，此坟虽是合葬坟，先置亓福生。鼓吹手在前一路奏乐，重孝跟在棺材之后来到墓地后奏乐停止。孝子孝孙在坟前摆好灵前“楼”“童男童女”，而后由重孝下到墓坑中间用新笤帚把墓坑打扫一遍，由头往脚扫。随后拔出仙食罐子里的一双筷子，使劲从头顶上往后扔，扔得越远越好，将罐子安放在事先留好的坟室壁孔中。再把五谷囤、长明灯放在神门内，而后点燃烧纸，围墓室转一转，称“烤坟”。孝子出墓室，棺材下葬，盖好坟石（盖板），重孝用锨把墓穴填平，众人垒砌坟头。在此期间吹鼓乐队要一直跟随在孝子孝孙身后并不奏乐，只待盖板时吹奏一首《哭灵悲》。完成所有仪式后，孝子抱着“福馍馍”离墓地返家，鼓吹手也结束为丧礼服务的奏乐事宜。参加吊唁的亲友留下看视专门人员在放入棺材的墓穴上面加封盖石，堆土成坟。孝子孝孙在回家途中不得回头，重孝、偏孝把孝帽子撕开，腰里的麻绳解掉，裤腿解开。回屋后，桌子上放着一块豆腐，每人用筷子夹一小口吃，表示接受亡者赐福。16日上午重孝到前来吊唁的亲戚家中谢客，下午回来圆坟。至此，葬礼的主要仪式完成。

主仪式在诸多亲属、外人帮助之下完成，后续则只要亡者的儿女们操作即可，也不再请乐队奏乐。在亡者入土的第七天烧“一七”，孝子孝孙此时可不用到坟地祭祀，在家中哭祭即可。而后的“二七”“三七”“四七”同上。“五七”时儿女家都要扎彩：“老黄牛”是由女儿家扎，无女者，儿子替扎；“摇钱树”“金箱银

柜”“金马驹”“金山银山”“床铺”生活用品等无论儿女都可扎。“五七”一般在第三十七天时烧（有的地方五七或百日一起烧，则选在第三十三天时烧）。“五七”这一天到坟前要先油坟（即往坟上填土），仅烧五七，只油一半（如果是连百日一起烧要全油坟），之后烧扎好的扎彩，儿媳、女儿要在烧前附在“老黄牛”的耳边念：“清晨起来念弥陀，女人做事比男人多，生男长女作下罪，洗衣摆裙脏家什。净水洗、污水泼，赶到黄牛你来喝。拿着小皮鞭，赶到黄牛跑。”“五七”后，孝子要戴黑纱袖章或在衣领上、衣边用白线缝边，以表孝礼。

另有为过世老人立碑仪式，此仪式请乐队前来奏乐时，一般最少为10人，仍为唢呐、笙、锣鼓打击乐组合形式，此时加蟒号，奏《大悲乐》。

以上简述了莱芜地区一个较为完整的丧礼仪式，在此次仪式中，用乐的程序集中在1天之内完成。用乐的各项程序包括开丧、报庙、指路、奠客、泼汤、送盘缠、路祭、起灵、上林等。在民间丧礼仪式过程中，吹打乐班的参与，其意义何在？笔者采访周围观看仪式的老太太刘氏，问她为何要请乐班子奏乐，她说：“这时候都用！不用的话没的人（亡者）‘走’不踏实。”在采访乐队人员张立清时，他说：“一般人家凡是能请得起的都请（乐队），要不就不全了（其意为仪式不完整）。”可见，在民众的文化认同作用下，仪式过程和礼俗场合必须用的乐成为一种“传统”，继而使得承载礼俗仪式用乐的乐队得以存活，也使得乐队所承载的传统乐曲得以传承至今。

下附乐队在行进过程中、路祭时的队形：

抄锣　抄锣（最前）

1铛铛　1小镲　1小号兼小鼓（居中）

唢呐　唢呐　唢呐（最后）

2. 婚礼

婚礼仪式中用乐现象十分普遍，即使不用吹打乐班形式，在举行各种不同风格的婚礼仪式时，音乐在仪式中的运用也必不可少。针对当下婚礼中用吹打乐班的实际情况，笔者跟随张氏吹打乐班参加了2011年12月5日莱芜市莱城区高庄镇亓礼明与张红玲的婚礼仪式。

在婚礼之前，结婚双方需办以下事宜：

（1）见面

男女双方现在一般是自由恋爱，如果感觉时机成熟，男女方会向家中提出申请，报上对方的资料。如果获得批准，会先由男方带上礼物随女方回家中进行非正式见面。女方一般会设宴待客进行接触，会见结束后，女方家长如果比较满意，则很快进入下一程序。一般由女方选礼物，男方付款，随男方回家见面。席间，如果男方家长对女方满意，会在女方出门时给女方一部分钱（约200~500元），相当于“小见面”，一般都会说“拿回去买点衣服”之类。

（2）定亲

双方家长见过面并满意后，由男方出面找媒人，媒人一般由德高望重者或担任媒人次数较多、经验丰富的人出任，选出媒人后，男方出礼物，由媒人单独带着去女方提亲并商议定亲地点、参加人员等相关事宜，然后将信息反馈给男方。如有异议，早些时候是由媒人来回撮合，现在一般由男女双方代表在家里就可以商量好。接近定亲的日子，男方会与女方一起选购金耳环与金项链，以及一些衣物。到了定亲的那一天，男女两家双方代表分男女两席和媒人参加宴会，宴会中，男方会把饰物及定亲礼金交由媒人，再由媒人交与女方，以起到见证人的作用。如今的礼金一般是1万零1元，取“万里挑一”之意。

（3）合宫

由媒人带男方生辰八字，去女方家一次，叫做要“年命帖子”。女方要请人合八字之后选定结婚日期，由媒人取“年命帖子”，并商议结婚过程中的要求事宜。此时，有的地方会选男方的同辈亲属相随，女方会给男方亲属100元，在早先称为担“箢子”①。订好婚期后就开始准备婚礼用品等，在结婚日之前，男方要送女方两瓶酒，女方需把酒倒出来后，装上两瓶水送回来，等结婚时要用来下宽心面（这个水叫做长流水，寓意是希望新郎新娘的爱情像流水一样源远流长）。

（4）领证

男女双方各自向家长通报后，可自行到婚政所办理领结婚证事宜。

---

① 箢子，是用白藤条编的一种类似筐子的器具，形似元宝，两头翘中间凹，可背可挎，在乡下走亲串门儿，若要带吃的东西，一般都用它盛着，看上去很干净，很庄重。

（5）婚礼前筹备

女子出嫁，娘家要办嫁妆，叫“陪送”。陪送多少以家庭贫富而定，俗语说“陪送闺女衬有无”。富有之家，置办“大八件”“小八件”，即桌、椅、箱、柜、橱等十几件甚至几十件家具，并在箱柜内塞满衣物。一般家庭仅陪送桌子、杌子和柜，生活贫困者甚至什么陪送都没有。“陪送”要在婚礼前送往男方，叫“送圆房”。男方事先备下鱼、肉、糕点等四色礼品、一坛酒、一对鸡，同时置一件大红棉袄送往女方，叫“送礼”，红棉袄叫“催妆衣”。女方尽收礼品，酒坛内换灌河水，俗称“长流水”，并送回宽面条，叫“宽心面”，备做新娘的“随身饭”。

（6）举办婚礼（此环节有乐队参与）

一切备妥后，男方在婚礼吉日前要联系好吹打乐班，根据主家的经济条件，所请的乐队人员多寡不同，有大迎亲和小迎亲两种规格，大迎亲一般在10人以上，小迎亲一般是6~8人，不论大小迎亲都是用双数人员，寓意“成双成对”。大迎亲的乐队组合形式是2大锣、2云锣、2小唢呐、年笙、2横笛、2鼓、2小镲，若要人多时可再加2小唢呐、2锣；小迎亲的乐队组合形式与大迎亲相比，乐器种类不变，人员减缩。现在用于婚礼的乐队组合形式一般不再用横笛，而是以唢呐和笙、锣鼓打击乐为主。

旧时因交通不便，乐班成员需要在婚礼前一天傍晚到达男方家，吃过晚饭后乐队领着男方到男方的长辈家拜门子（即磕头），往返路上以及在磕头时乐队奏《抬花轿》《二八调的小开门》《五六五》。拜门子返家后，乐队可在男方家吹戏，目的是为了昭告乡亲家中办喜事和祈福。也是采取“点歌”的形式。吹戏的曲目则是以喜庆曲目为主，多奏当时流行的地方戏曲，如莱芜梆子选段、咔戏、民间小调等。现在一般是乐队在婚礼当天到达男方家即可，如此便省去前一天的拜门子和吹戏的程序，并把吹戏的环节挪到婚礼当天拜堂之后午饭之前的时段。

婚礼当天，一般人家，新娘由娘家送，嫁妆也一块送去，叫“送亲”，也叫“小娶”，富家要“大娶”，新郎领着花轿，在鼓乐声中到女家迎接新娘。在迎亲往返的途中奏《抬花轿》《十二陪送》《送嫁妆》《五六五》。新郎进新娘家迎新娘时，乐队停止奏乐，新娘上花轿时吹《抬花轿》，乐队和轿夫在返回途中会有互动，但乐队奏《五六五》等较慢的曲子时，轿夫抬轿稳，当乐队奏《十二陪送》

《抬花轿》等较快的曲子时，轿夫开始颠轿，“两进一退”地前进，新娘一般在此时会从轿子中扔出红包或烟“贿赂”轿夫和乐队，以求轿稳，这些红包和烟就是乐队额外收到的钱，由乐队成员平分。

新娘吉时进门后方可下轿，怀抱钱盒，由送女婆陪伴，驾女扶驾，脚踩米面糕下轿，在鞭炮声中由两行“火把”引领，在铺衬红毡的路上步至院内香案前。夫妇开始拜堂，此时乐队组合形式不变，奏《抬花轿》《满堂红》。同拜天地后，新娘入洞房，至床前脚踏放在“升”上的糕上床，意为步步“升高”，并按“年命贴”上指定的方向坐床。其婆母或婶、嫂用擀面杖将蒙头红挑去，插在粮食囤内，叫“挑福”。然后新人同吃用“长流水”煮的“宽心面”，叫“义和面”。

此后，新娘娘家送新娘来拜堂的人（送客）开始吃早饭，并接受新郎敬酒，其间乐队需要奏乐《满堂红》《五六五》《十二陪送》。等送客走后，乐队吃饭。旧时至此，乐队参与的婚礼仪式部分已经完成。整个上午新娘就坐在床上任人摆布。此间，要吃娘家在同村的亲友送来的水饺、面条等，叫“小饭”。现在程序有所改变，吹手在吃过早饭后一直吹到中午吃饭之前，即“吹戏”，吹奏的曲目多为当下欢快的流行歌曲，如《大花轿》《知心爱人》等；也吹一些地方戏曲、民间小调，如黄梅戏《夫妻双双把家还》，二人转《绣荷包》等，民间小调有《十二陪送》《放风筝》等，还有咔戏《打枣》，器乐曲《百鸟朝凤》等。乐队组合形式不再有抄锣，加入二胡、板胡、梆子、电子琴等，有时会请乐班成员即兴唱戏，一般也用“点歌”的形式，点一首歌最少30元，谁都可以点歌，此时音乐存在于仪式中的作用则具有多重意义，审美娱乐功能与祈福功能共存。

晚上，夫妇双方喝“贺婚酒”，众人闹洞房，花烛映辉，男女老少熙熙攘攘，络绎不绝，一直闹到三更半夜，新婚夫妇才得安歇。

（7）叩拜

翌日晨，新娘向家庭及近族长辈一一叩拜，上午与新郎同去祭祖。第三天，女方搬回娘家住两天，叫“搬对日”。回婆家后住6天或10天，再回娘家住同样的时间，叫“住对日”。至此，结婚大礼才算完成。

通过上文的记述，我们发现在这些礼俗仪式中民间吹打乐班奏乐已成为一种惯例。为什么当地的百姓需用乐队在这些仪式中奏乐？

（二）民间礼俗仪式中用乐的合理性探讨

老人由于抵抗力弱承受不住换季的骤变气候而过世，故葬礼有旺季、淡季之分：春天发树叶时、夏天割麦到入伏、秋冬落树叶时一直到正月、二月为旺季，其余时间为淡季。

据统计，自2011年1月1日至3月24日之间的83天中，张氏吹打乐班共参加了74场葬礼仪式，全年参加大小葬礼仪式达300余场。笔者跟踪了自2011年1月20日至1月30日的10天中的6场葬礼仪式，发现张氏吹打乐班参与的葬礼仪式的程序如同上文所述，程序大体一致。如此，引发一个疑问，为何当地人会在举行葬礼如此伤怀之时，要请乐班前来奏乐？在其他礼俗仪式中他们是否用乐？这种在多种礼俗仪式中用乐的意义何在？

经查阅当地史书材料，丧礼中用乐现象自古有之：

> 有置酒作乐，集亲故宴饮至夜者，名曰‘暖伴’，盖小民之陋俗。士大夫不尽然也。①

为了进一步证实张氏吹打乐班参加葬礼仪式奏乐的意义所在，2011年7月底至八月中旬笔者进一步跟踪莱芜当地其他民间礼俗仪式乐队，如莱芜西部地区的“窝铺”群体，② 他们在为葬礼仪式服务用乐时，其用乐程序同张氏吹打乐班基本一致，在开丧、报庙、指路、奠客、泼汤、送盘缠、路祭、上林等程序中所用曲目甚至都大致相同，只在午饭后的演奏过程中属于即兴发挥，在不排除乐队之间有跟风或是攀比的前提下，当今的葬礼仪式的这些程序中用乐何以有一致性现象的存在？历史上葬礼中用乐是否也是如此？乐队所奏乐曲的相同性与不同性是否自古传承？这些鼓吹乐班又是以一种什么身分参与其中？

不仅在属于凶礼的丧礼中有用乐现象，在其他仪式中也有用乐。与莱芜东北地区搭界的淄博市《博山县志》中有在婚礼仪式中用乐的记载：

---

① 《莱芜历代志书集成》，第132页。

② 秦晓妍：《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》，《中国音乐》2011年第4期。

清乾嘉际之风俗近古，娶妇日仕宦犹有行亲迎礼者，婿至女家，主婚者揖入坐筵毕，保姆迎入内，拜其父母，先出乘骑，鼓吹前导，新人登舆后随之。①

《齐鲁文化大辞典》中相关词条辅证婚礼仪式用乐现象：

鼓门：亦称“敲门”“响门”，流行于古时齐国一带。吹鼓手与婚礼之日早晨，用大杆号对主家（办喜事之家）大门奏乐。主家听到号角声开门迎进家中鼓洞房。乐曲一般为《普天乐》《开门》《青羊》等。一切准备完毕，喜轿出发。至女家花轿落地，女方特关大门片刻，号手奏乐鼓门直至门开。乐曲通常有《工尺上》《小开门》。

暖轿：古时流行于齐国一带。娶亲前一日下午，男方雇花轿、乐队、抬嫁人员前往女家，女家设宴招待。晚鼓乐齐鸣，热闹非凡，亦有请戏班演出来烘托气氛的。②

可见，在民间礼俗仪式中用乐自古至今普遍性存在，仪式中对用乐的需求使得民间鼓吹乐队得以生存，而这些鼓吹乐班的生存状态正是“礼乐相须以为用”的体现。

这些服务于民间礼俗仪式的民间吹打班社不同于专业院校的乐队，他们更多由家中从事此行的长辈教习或从当地民间艺人处通过师徒传承习得技艺。他们为民间礼俗仪式服务，除去审美功能层面，是否还有其他层面的功能意义？

在不同村庄中服务于这类相同的仪式奏乐的并非同一个乐队，这些乐队形成一种大致共识：各自划分一部分区域，一个乐队负责邻近的几个村庄，以便为当地百姓的各种礼俗仪式服务。除去其地理便利之因，还有无其他因素造成这种各个乐队划分区域、“各自为政”的生存方式？

跟踪采访莱芜当地其他鼓吹乐班发现，他们同样熟谙各种民俗仪式、熟谙各

① 《齐鲁文化大辞典》，第807页。
② 《齐鲁文化大辞典》，第808页。

种音声技艺形式、熟谙各类礼仪乐曲。他们有些是跟随张氏吹打乐班学习之后另成立的乐队，如高庄街道的曹氏乐班；有些属于跟随有几代传承历史的莱芜西部的鼓吹乐“窝铺”习艺。虽然师承不同，却有着多层面相通性，他们所承载的都属于中国音乐文化传统范畴，张氏吹打乐班是典型代表，对其进行系统性的了解，可彰显中国音乐文化传统的区域性意义：

（1）据张氏家族后人张立夏提供，张氏吹打乐班应是自明朝起兴，历史上为官府用乐服务。①

（2）张氏吹打乐班成员均熟谙各种民俗仪式，熟谙多种传统音声技艺形式以为民间礼俗仪式奏乐。

（3）由于民俗仪式不同，其成员熟谙仪式用乐的差异而使用乐曲。

（4）从其参加民俗仪式的频繁程度，可见其所承载的音声技艺深受百姓认同。

鉴于莱芜当地诸多鼓吹乐班在参加同种仪式中的相通性所在，本文以张氏吹打乐班为考察对象，探究民间鼓吹乐班区域性承载中国音乐文化传统的意义。

二、莱芜地方礼、俗仪式及用乐之探讨

（一）莱芜地方古今礼、俗仪式分析

“礼，必本于天，淆于地，列于鬼神，达于丧祭射御冠昏朝聘。故圣人以礼示之，故天下国家可得而正也。”② 《通典·凶礼二》引郑玄语：“礼者在于所处。”③ 陈戍国在其著述《中国礼制史·先秦卷》中将此句释义为：“凡人类社会皆有礼。是以，礼无处不在。”④ 作为对传统的梳理与认知，我们无意过于繁冗，只是想从明清以来的国家礼制、特别是从吉礼规定性中加以把握，毕竟这些与祭祀仪式的当下传统活态有着千丝万缕的联系。

《礼部志稿》云：“国初，以郊庙、社稷、先农俱为大祀，后改先农及山川、帝王、孔子、旗纛为中祀，诸神为小祀。嘉靖中，以朝日夕月、天神地祇为中

① 据张立夏讲其五世祖在清朝乾隆年间，张氏吹打乐班曾为公主下嫁曲阜孔宪培的婚礼大典演奏。另有乾隆五十五年（1790），张氏吹打乐班参加清朝帝王祭祀泰山大典。

② 王文锦译解：《礼记译解·礼运第九》，北京：中华书局，2001年，第289页。

③ ［唐］杜佑：《通典》卷八〇，北京：中华书局，1988年。

④ 陈戍国：《中国礼制史》，长沙：湖南教育出版社，2002年。

祀，凡郊庙、社稷、山川、诸神皆天子亲祀。国有大事则遣官祭告。若先农、旗纛，五祀城隍、京仓、马祖、先贤、功臣、太厉皆遣官致祭。惟帝王陵寝及孔子庙则传制特遣。各王国及有司俱有祀典，而王国祀典具在仪司。洪武初，天下郡县皆祭三皇，后罢，止令有司各立坛庙祭社稷、风云雷雨山川城隍、孔子、旗纛及厉，庶人祭里社、乡厉，及祖父母、父母，并得祀灶，余俱禁止。"①

明代《太常续考》"大祀源流事宜"亦载："祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。"②

从《大清会典·祭统》可见这种祠祀真是有着国家制度下的延续性："凡祀分三等：圜丘、方泽、祈谷、雩祀、太庙、社稷为大祀；日、月、前代帝王、先师孔子、先农、先蚕、天神、地祇、太岁为中祀；先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙，炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠……为群祀。"③

国家规定性如此，那么，地方官府对于国家制度规定性接衍的状况如何呢？现存明嘉靖《莱芜县志》、清康熙《新修莱芜县志》、清光绪《莱芜乡土志》、清宣统《莱芜县志》、20世纪初《续修莱芜县志》中④"祠祀"部分如下：

表1

祠祀	祭祀对象(功能)	祭祀日	始建日
先师庙	孔子	每岁春秋仲月丁日祭	
启圣公庙	孔子父齐国公叔梁纥	丁日祭	
宗圣祠	孔子之徒曾子（曾参）		
文昌祠	文昌星（梓潼帝君）		
莱芜侯祠	无考		

① 《礼部志稿》卷二五，文渊阁《四库全书》本。
② 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本。
③ 《大清会典》卷三六，文渊阁《四库全书》本。
④ 《莱芜历代志书集成》。

（续表）

祠祀	祭祀对象（功能）	祭祀日	始建日
名宦祠	居官而名声地位显赫者	春秋二祭	
乡贤祠	乡里中品德高尚者	春秋致祭	
贞节先生祠	东汉时莱芜长范丹	春秋二祭	金大定十二年（1172）建
季孟行祠	季札、孟子	每岁春秋二祭	嘉靖二十六年（1547）改神观而建
社稷坛	土神、谷神	春秋祭	
风云雷雨山川坛	风云雷雨山川诸神	春秋祭	洪武五年（1372）建
城隍庙	守护城池之神		嘉靖三十二年（1553）建
八腊庙	四方	春祈秋报，腊月祭祀	
邑厉坛	本境内无人祭祀的鬼神	每岁三祭（清明日、七月十五日、十月朔日）	
旗纛庙	（军）旗	端午、霜降祭	
马神庙	马神		
漏泽园	官设丛葬地		成化年间（1465—1487）建
魁星楼	矿山		万历二十一年（1593）建
范韩二公祠	韩韶、范丹		
孟游亭	无考		
汉寿亭侯庙	关羽	春秋致祭	
白衣阁	白衣仙人（观世音菩萨）		
真武庙	真武大帝		
火神庙	火神		万历七年（1579）建
忠贤祠	汉诸葛武侯、唐狄梁公、宋岳鄂王		万历七年（1579）毁淫祠而建
三皇庙	传说中的远古帝王		
郭公祠	莱芜知县郭邻		万历年间（1563—1620）建
药王庙	药王①		
梳粧楼	泰山碧霞元君		万历三十四年（1606）建
冯公祠	冯盛明		万历四十三（1615）年建
胡公祠	胡士奇		万历年间建

① 各地区所祭祀药王各有不同，如祀春秋扁鹊，东汉邳彤，唐代孙思邈、韦慈藏、韦善俊、韦古道等，莱芜地区主祀扁鹊、孙思邈。

（续表）

祠祀	祭祀对象（功能）	祭祀日	始建日
亓公祠	亓诗教		万历四十三年（1615）建
关帝庙	关羽		
碧霞元君祠	碧霞元君		
先农庙	神农①		
社稷坛	社、稷（社乃土地神，稷乃五谷神）		洪武五年（1372）建
将军庙	祀刘宰		雍正五年（1727）建

从表中可清晰看出自明嘉靖至20世纪初莱芜地区官府所承祠祀类型，先师庙、先农庙、旗纛庙为国家吉礼中祀类型，还有大量国家小祀类型，有所差异的是除了国家祭祀对象之外，还有在莱芜当地形成的区域性祭祀祠庙，如贞节先生、季孟行祠、韩范二公祠、胡公祠、亓公祠、冯公祠、郭公祠。国家祭祀在列，这属于通祀和群祀的意义，其余则是地方官府自行设置者。作为吉礼，是为天神地祇人鬼之礼，以上列为区域祀典的对象都是对于地方有重要贡献的人物，可见在国家祭祀之外的确有区域祭祀对象的意义。其中的将军庙在国家群祀中无载，然而，莱芜的地方志书中有如下记述：

> 将军庙：久废。按通志：将军姓刘名宰，谥文清，金坛人，宋绍熙元年进士。正直为神，驱蝗保稼，雍正五年令郡县均设。②

这里似乎还是讲国家所谓“通祀”的意义。有意思的是，从地方志书的状况看，除了国家通祀下面必须实施外，如前面我们所辨析的，地方官府还有区域性的吉礼祀典设置，还有邑厉坛等，显现虽然不上国家祀典，却也是官府的意义，如此架构出庞大的祭祀仪式统系。

所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”，③ 是讲礼制仪式与乐的

① 先农为国六神之一，国六神乃风伯、雨师、灵星、先农、社、稷。
② 《莱芜地方志书集成》，第469页。
③ ［宋］郑樵：《通志》卷四九，文渊阁《四库全书》本。

依附共生性，这就道出了国家理念下礼与乐的相辅相成，这也就是各级官府中必须有官属乐人存在的道理，毕竟当时仪式用乐只能靠活体承载。古代礼制中并非所有的礼都用乐，《礼记·月令》有云："凡用乐必有礼，用礼则有不用乐者"，①从各地的实际状况看，明清时代官府种种礼制仪式恰恰是与乐密切相关，相关研究已有深入的考辨和明确认知。②

项阳《山西乐户研究》以及其后多篇论文都提到一种现象，官属乐人在乐籍制度解体后由官府给他们划分"坡路"以为"衣饭"，转而服务于民间礼俗，这就把由这个群体承载的国家礼制仪式和仪式中的用乐带到民间，以及由此带来的乐籍解体过程中国家小祀用乐的扩大化问题。从莱芜地方志书反映出的状况看，如依我们上面所辨析的，在地方官府中的确是既有国家通祀的中祀与小祀类型，也有区域性的祭祀对象，就是在这种意义上，地方官府中的官属乐人群体在祀典执事时当然要将这些地方性的祭祀对象也涵盖进去；也还是在这种意义上，既然地方官府中尚有区域祭祀对象，那么，当这些曾经的官属乐人转而服务于民间礼俗之时（当然还是要有一定时间为官府服务），他们就会对更下一层级的民间信仰服务。我们据实地调查资料，以张氏鼓吹乐班所在的牛泉镇为例将现存祠祀整理如下：

牛泉镇地处莱芜市域西南部，下设69个行政村。全镇现存关帝庙15座，观音庙6座，玉皇庙、土地庙各4座，泰山奶奶庙3座，白奶奶、真武庙各2座，文昌阁、龙王庙、送子娘娘庙、堂子庙、庄户庙、三官庙、三贤庙、碧霞祠等各1座。

就以上统计来看，关帝庙、真武庙等原本是国家小祀的对象，现在一个镇级建制中竟然有关帝庙15座，既反映出民众对关帝信仰崇拜的炽热，所以有扩大为用的意义，也可以看到多种不列国家祀典却为乡民重视的"底层"信仰空间。当年的国家小祀当然是官属乐人的承载，这些不列国家祀典的地方性祭祀对象其用乐又如何呢？这还真是一个问题。关键是在乐籍被饬禁后乐人们就是以民间礼俗奏乐为生，他们应该会将其承载用于其间。再有，上述庙宇是保存到当下者，还不包括1个世纪以来、特别是20世纪下半叶被拆毁的诸多庙宇。正是如此多的民

① 《礼记正义》，阮元：《十三经注疏》（下），北京：中华书局，1980年，第1384页。

② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3期、第4期；《明代吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期；《从官养到民养，腔种间的博弈：乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《中国音乐》2011年第3期。

间礼俗中的庙会祭祀仪式给了以民间礼俗用乐为业的群体极大的生存空间，乐人们承载的礼制仪式程序和仪式中的用乐技艺真正有了“用武之地”。根据我们实地考察所见，不同于国家祭祀日期相对固定，相当多的民间信仰庙会日期各自不同，这也是乐人们忙碌之所在。

鲁西的吴正明老人告诉我们：“早先各村均有戏台，这些戏台多建在正对庙门之处，庙会上都会请乐班和戏班。乐班参与仪式奏乐，戏班要对着庙门连唱好几天，当然，百姓们也都要看的。现在的牛泉镇，比较红火的庙会有三处：农历三月三日的云台山庙会（祭祀观音菩萨），农历二月十九日的堂子庙庙会（旧时女真族祭祀天神和祖先，现在祭天地），农历正月十九的真武庙庙会（祭祀玄武天帝），每当庙会时，正对庙门方向要搭戏台，请戏班来演戏。”我们问老人为何有这种戏台正对庙门演戏的现象，老人讲这种现象自古有之，至今没变。由此可见，这种音乐在民间礼俗仪式中，娱人、娱神的双重功能性意义通过这种形式得到彰显，并因这种功能性存在的意义，延续到当下，这还是“传统”的意义。

我们在此重点探讨了吉礼的多层次存在，其实，作为嘉礼、宾礼、凶礼又何尝不存？清康熙《新修莱芜县志·风俗·岁时附》中记载：“然则冠婚丧及，岁时伏腊，礼乐也，而风俗升降乎其间矣。夫礼失而野，乐失而淫者，势也。”①

加之我们前面所引以及考察中所见，依国家礼制五礼为用，礼制以及礼俗仪式中用乐真是作为“传统”延续到了当下，正因为这些的存在，由乐人们承载的音声技艺也延续到了当下。

（二）地方礼、俗用乐的承载者

翻阅20世纪的音乐史著作，难有乐户与乐籍的身影，然而，在涉及音乐的文献典籍中，自南北朝以后这两个词汇可谓频繁出现，他们以贱民、罪民的身分入籍，不与齐民同列，其中的男性乐人在从宫廷到各级地方官府中执事应差，更多承载礼制仪式等场合的用乐；女性乐人则以俗乐为主，构成了庞大的国家用乐体系。这个群体自南北朝以专门的户籍归置，之后便终身继代不改其业，作为国家制度一直延续，从而形成从宫廷到各级地方官府上下相通的专业贱民官属乐人庞大体系。乐籍以户计，又称为乐户，他们承载国家意义上的礼乐与俗乐。

① 《莱芜历代志书集成》，第131页。

从礼乐看，基本以五礼为用，还有就是道路、仪仗、警严、威仪之用。宫廷中有太常寺管辖，由雅乐和鼓吹乐共同担当；地方官府中亦有相应用乐机构，这礼乐所用主要体现在鼓吹乐的类型（祭孔属于雅乐）在衙前所用，因为地方官府在明清时代作为五礼用乐除“文庙祭礼乐”（乐队组合以金石乐悬领衔）外基本就是鼓吹乐，衙前所用也是鼓吹乐，所以这些官属乐人承载的礼乐形态基本以鼓吹乐为主导，这鼓吹乐实际上就是地方官府中国家礼乐的重要代表。

多种典籍中记载各级官府中依等级拥有官属乐人的状况，《大唐开元礼·卷二》中记载了从一品到四品卤簿的人员配置，一品如下：“第一品：清道四人，为二重；幰弩一骑。青衣十人，车辐十人，戟九十，绛引幡六，刀楯八十，弓箭八十，稍八十；大鼓十六，长鸣十六，节一。夹稍二，唱上幡二，传教幡二，信幡六，仪刀十六，府佐四人夹行。革辂一，驾四。马驾士十六人，伞一。朱漆团扇四，曲盖二，僚佐、本服、陪从、麾幡各一。大角八。铙吹一部：铙、箫、笳各四；横吹一部：横吹六，节鼓一，笛、箫、筚篥、笳各四。”另，所谓“凡应导驾及都督刺史奉辞至任上日皆依本品给”，各品卤簿的状况为：一品卤簿507人，其中卤簿（鼓吹）乐队82人；二品卤簿354人，其中卤簿（鼓吹）乐队36人；三品卤簿296人，其中卤簿（鼓吹）乐队28人；四品卤簿232人，其中卤簿（鼓吹）乐队16人。所有这些由国家配给。卤簿也是礼制的展现，卤簿乐在典籍中成为专门的用乐类型，在宫廷中应由鼓吹署实施。既然是国家制度，地方官府中相应品级的官员也有一批，诸如唐代都护府属于封疆大吏者。至于四品，相当于府的建制，各朝这个级别的文武官员都有相当数量，依制亦应有乐人配置，如此形成了庞大的乐人群体。①

高级别官府中有本品鼓吹，县衙之中也会有一定数量的专业乐人，毕竟这是因应国家意义上多种用乐的需要。本文研究的张氏吹打乐班应该就是自明以降为地方官府服务的地方官属乐人群体的一支。

莱芜属泰安州（府）管辖，其离泰安县仅“府东百二十里”，② 而曲阜又位于泰安西南仅140里，莱芜处于这一特殊地理位置，其不仅承载国家规定的地方官府

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。
② ［清］赵尔巽等撰：《清史稿》，北京：中华书局，1977年，第2050页。

用礼，乐人们口传其祖上还曾为皇帝泰山封禅和祭孔等仪式用乐服务。莱芜地区乐队用乐当比其他地区类型丰富，应与国家制度允许同辖地内乐户的征调使用有关。

泰山位于泰安境内，历代帝王自秦始皇始于泰山举行的“封禅大典”为国家吉礼大祀，也是泰山独有的祭祀大典。曲阜为孔子故里，孔庙之所在。自汉高祖以太牢祭祀孔子（公元前195年）作为正式祭孔之始，至明、清时被定为“国之大典”，属吉礼中祀。

“皇上东巡致祭泰山，应遵康熙二十三年之礼举行，惟是致祭方岳向未用乐，谨按周礼大司乐，奏《蕤宾歌》函钟舞大夏以祭山川，是山川之祭自古用乐，今特举盛典秩于岱宗，请用《中和韶乐》，令儒臣增撰乐章，令太常寺协律郎率乐生豫习备用，十三年二月壬午至于泰安。”①

又“孔府乐户群体形成自金元以降，北宋徽宗政和六年以前，孔府祭孔所用乐人可能主要从曲阜当地或外地的乐户中征调。”“元代前期，曲阜在东平路治下前后长达数十年，东平对区域内其他州县具有巨大的辐射作用。……金元之际，衍圣公未拥有本品鼓吹之时，孔府的相关仪礼如需专业乐人奏乐，就要向曲阜县或东平路（府）提出申请，借调曲阜当地或东平管辖的其他地区所辖‘牙（衙）前乐营’中的乐户。东平散乐技艺精湛，活动范围不限东平一地，孔府延请东平散乐到府执事奏乐也是完全有可能的。”②

“又定王府乐工：例设二十七户，于各王境内拨与供用……郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名应用，事毕即回原州县当差。万历七年例。”③

有一点需要辨析，那就是皇帝泰山封禅和祭孔用乐属于雅乐范畴，是否地方官府的乐户们也从事雅乐呢？显然不是这样。雅乐只是用于封禅以及文庙祭礼的核心环节，但这祭祀典礼用乐并非单一，乐户们（在这里指地方官府中的官属乐人）承载的应该是道路和仪仗中用乐，即鼓吹乐承载的部分。

张咏春《孔府的礼乐户和乐户》一文有对孔府乐户在参与祭孔仪式中负责祭孔乐舞以外的丹陛大乐和引导乐、仪仗用乐的辨析：

---

① 《清朝文献通考》卷一，文渊阁《四库全书》本。

② 张咏春：《孔府的礼乐户和乐户》，山东师范学院2005届硕士学位论文。

③ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

祭孔乐舞的表演正值祭孔典礼的核心部分，据《圣门礼志》中的《丁祭全礼》记载，祭孔典礼的核心部分之前共有“涤牲”“择菜”“张榜”“迎祝”“戒誓”“迎牺牲”“迎粢盛”等三十余项仪节。不可否认的是，在祭孔典礼核心部分之前、之后进行的相关仪节同样是祭孔典礼的有机组成部分。在核心部分以外的这些仪节中，除“演乐”等项明确记载由乐舞生奏乐外，其他涉及用乐的仪节皆奏祭孔引导乐，这些仪节是：

“张榜”——“前期三日，衍圣公着公服立作圣堂，将丁祭大榜签押用印，捧奉案上，结彩亭，升案，鼓吹，发榜……”

“迎祝”——“前期三日，衍圣公着公服恭立作圣堂，手拈祝文三幅于祝版。奉案上，用黄绫覆盖……鼓吹引导，供于奎文阁正中案上……”

“戒誓”——“前期三日，衍圣公着公服出府，至同文门恭立，各官与祭人员同排班，行三跪九叩礼。宣读生读戒词、誓词，戒誓生悬戒牌，设誓牌于碧水桥上，鼓乐送出……”

“迎牺牲”——“前期一日寅时，正献官与分献官出斋宿所，在西仰高门内面北序立。送牺牲人一百名……龙旗、红杖、礼乐前导……”

“迎粢盛”（装在祭器里供祭祀的谷物）——“前期一日辰时，正献官与分献官出斋宿所，在东快都门面北序立。粢盛夫一百名各抬几案列甬道旁……龙旗、红杖、礼乐前导……”

“省牲”——“习仪后，申时，正献官、摄碟官以下出斋宿所，进神厨序立。……礼乐引导，敬供各坛案上……”

“视膳”——“视膳官命厨夫、膳夫各照榜册执事品物件数，如法制造精洁。正献官、摄献官以下出斋宿所，进神厨门内序立。香案前，视膳生率礼生各捧馔盘伺候。……礼乐引导，入庙敬供案上，各官俱退归斋宿所。”①

从以上辨析中可以看出，我们不能够仅仅将目光放在典礼的核心环节，除此之外大量的用乐也归属礼制范畴，却不是雅乐的意义。这一点，我们还可以通过泰山岱庙中相关壁画得到明确的认知，其中无论是骑吹还是道路中所用都是鼓吹

① 张咏春：《孔府的礼乐户和乐户》，山东师范大学2005届硕士学位论文。

乐的组合，我们理解地方官府之吹鼓手承载的应该与其相同。

这些曾经为官府奏乐服务的乐人们在雍正元年（1723）因禁乐籍而归于民间，与百姓身分相同的时候，其从事的职业值得关注。多种证据表明，他们被官府分配到各个乡镇之中，以从事民间礼俗用乐为业，当然他们还会被官府征用，毕竟各级官府中懂得礼仪又承载音乐技艺、而且达到专业水准的还是他们。如同我们在前面所辨析的那样，地方社会中同样有相当多礼俗用乐的场合与空间，这也就是他们将国家用乐转而服务于民间社会的道理。我们看到，文献记载他们是既要为官府服务又为民众服务，只不过这时不再完全是官家养着他们，而是要么义务、要么雇佣的关系。雍正十二年（1734）修《陕西通志》中记载："宦家吹手不得过六名，鼓乐不得过十二名，士人吹手不得过四名，鼓乐不得过八名，吹手庶人之家不得擅用，鼓乐不得过六名。"① 这种规定性只是说明"不得擅用"，却没有说明由谁来养这个群体。

项阳采访陕西户县大王镇乐户后人崔永义先生的对话录音也反映出乐户被饬禁乐籍后的情况。

"俺五家乐人，一家几个月，在政府门外的茶铺，在那喝茶候差事。"

"出去的时候（应差的时候），官小就是半架，官大了就是一架。一架是八个，半架就是四个。有它的原则。"

"朝廷官员犯了法，应该是死罪，不杀你，因为见你是有功之臣就不杀了，给你一碗饭吃，就让你充乐。犯了法充乐。从中央把你下放到陕西省，陕西省把你下放到户县，那吃啥？分到大王，就给你划分这片地，15里路。这些民间用乐，就挣这个钱，用这个养活。因为是罪人所以给国家值差，但是要吃饭，没有工资，所以国家给你划分地方，因此叫铁纱帽。《隋唐演义》上不是有铁帽子王爷么，让你一辈子在这奏乐，别人不能参加。这是规定的，过去在旧社会，地位下贱，这就是所谓低档，不是高人一等。从乐的是下等人，犯了法的罪人，但是也要让你有饭吃。每年要到官府去白应差，给你割一个地方，自己养活自己。"

"祭黄陵、祭周陵时，不跟现在一样开车，那时候不管饭，都要赶时间赶到，要估计时间有多长，然后要到黄陵候着。不是跟着县太爷走一路陪着。看到县太

① 《陕西通志》卷四五，文渊阁《四库全书》本。

爷快到跟前的时候才吹打。”

“在新中国成立前要壮丁，名人给办手续。乐人还是很重要的，有地位的。因为家庭要用呢，老人不在了还是要用乐队呢，官再大，这个地区的人还是要用乐队。”

崔永义老人所讲的是他们的祖上被分到大王镇后的经历，他讲他们家每年还要为官府义务支差1个半月的时间，其他时间则是为民间礼俗服务养活自己。其实这种状况在莱芜、泰安地区也同样存在，这也就是我们在实地考察中所见到莱芜地界靠近泰安的一些乡镇中所谓“吹鼓手窝铺”的道理和意义，他们同样是被官府分配到各地的情况。如此说来，我们所考察的莱芜张氏吹打乐班也可能就是这样的情况，历史上在县衙应差，其后则由为官府服务转而为民间礼俗服务并传承至今。

三、关于张氏吹打乐班

（一）张氏吹打乐班源流

张氏吹打乐班，其家族史中讲自明末至今活动在莱芜莱城区汶河以南范围内。依张氏家族口述，张氏吹打乐班由其祖张节从宫廷返乡后组织而成，传承至今。张氏吹打乐中的主要成员基本上以张氏家族中人居多，深入研究张氏吹打乐班的传承脉络，通过搜集他们自己整理的相关资料，相关文献加口述史，考察得到的实物资料，对于张氏家族的梳理是必要的一环。

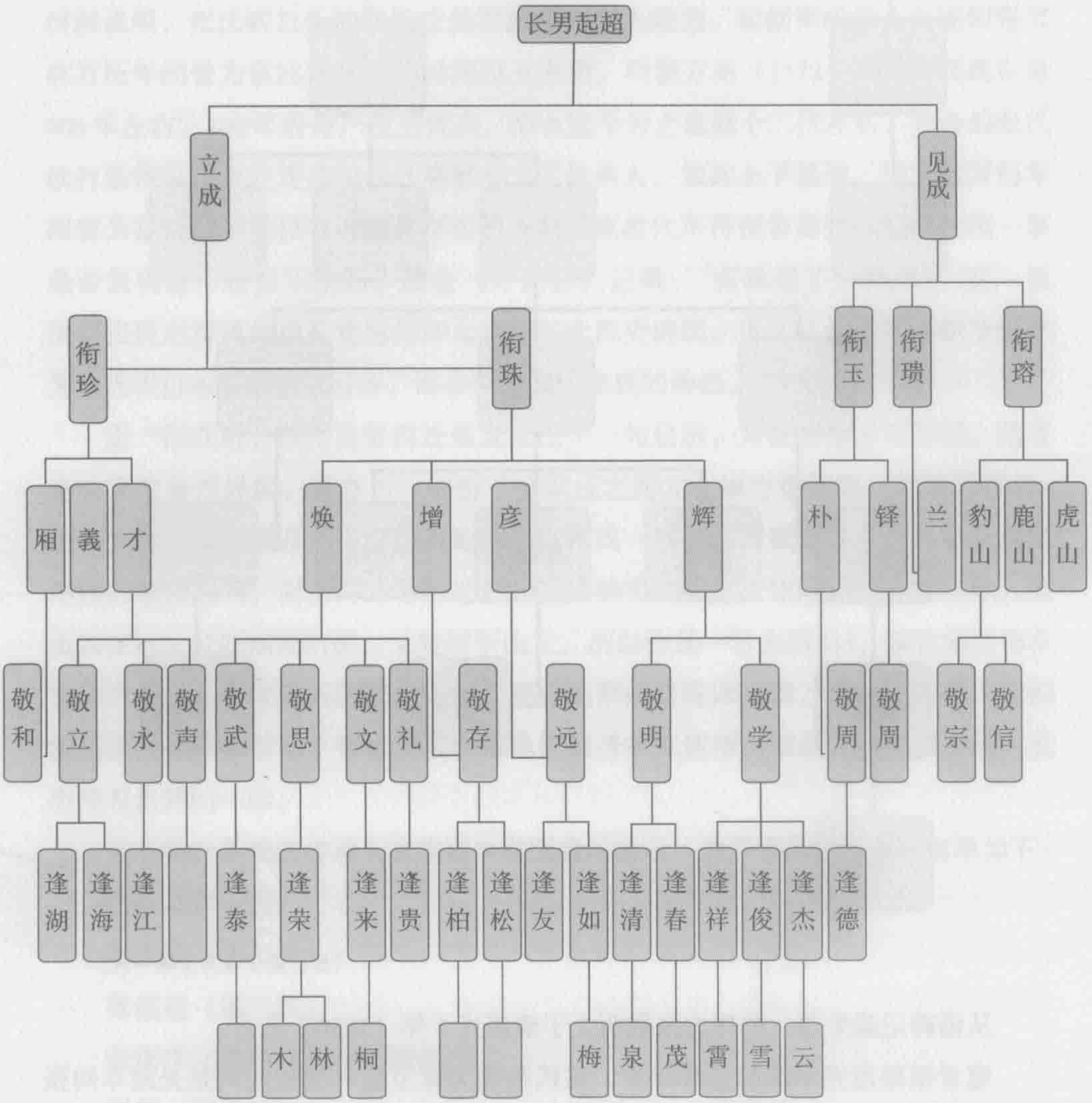
张氏家族有一家族谱碑，该谱碑现立于山东省莱芜市牛泉镇庞家庄村北张氏墓地“叮当林”中。谱碑碑文内容如下（原碑文竖排，笔者将之横排并标点），碑文下刻张氏家族谱表，共七代：

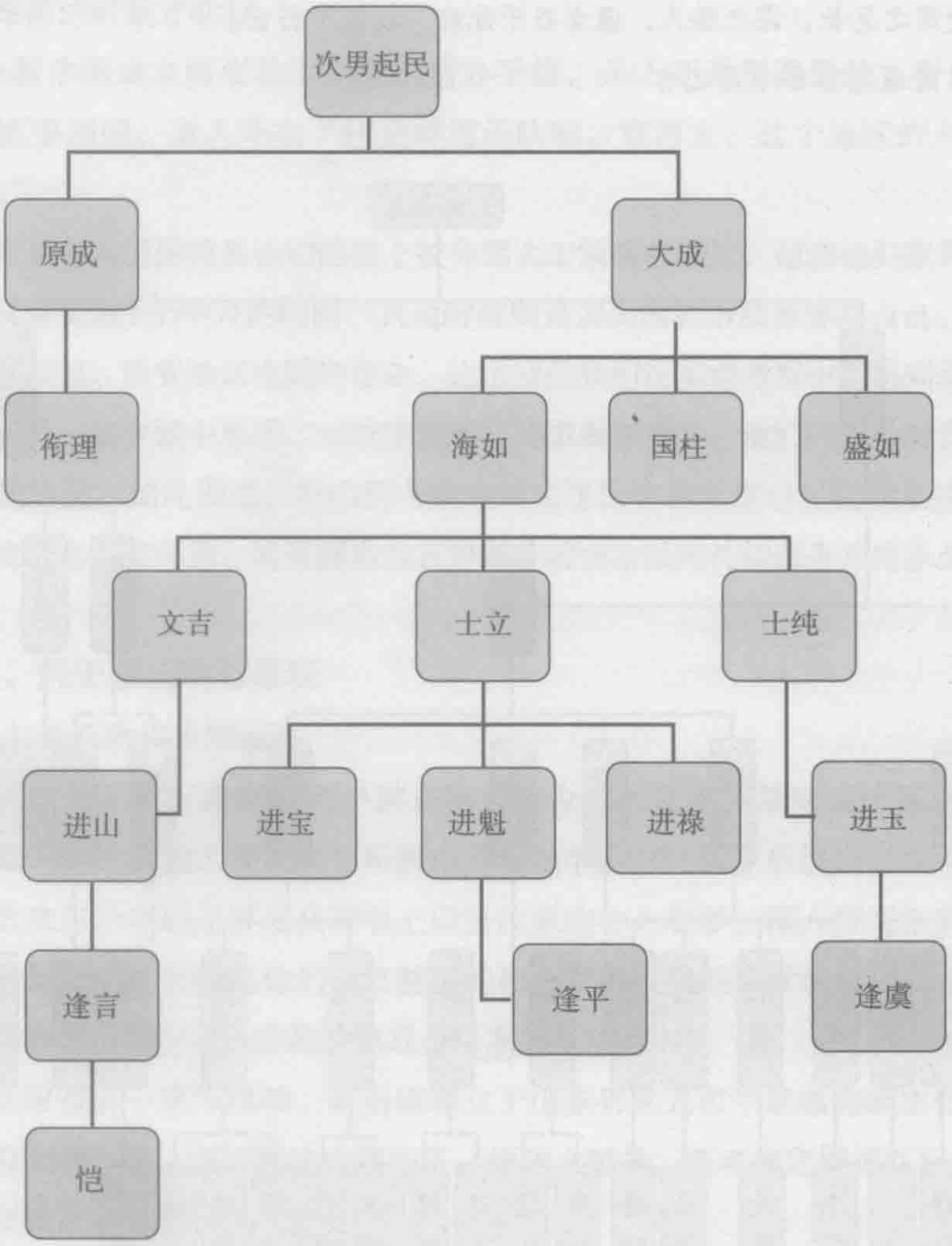
张氏谱碑

始祖枣強人也，自明初迁居鲁西，卜葬于村北，数世昭穆莫分，名号失传，俾后人痛心疾首，莫可如何者也。祖坟之中所可知者，太高祖讳节之墓有碑可考。自是以后若祖、若曾祖，世系秩然，支派不紊，此可知者也。啣珠祖、珍祖自鲁西迁居庞家庄，卜葬村北已三世矣，谱碑不立，则今之叹无稽于昔者，不文，使昔之叹无稽于今乎。敬明孫笃木本水源之思，深世远支淆之

惧，爰商之兄长，谋之族人，谨立石于此坟，以志不朽云。

皇清道光拾年七月之吉





（注：表中敬周为同一人）

从谱碑记载来看，此碑为张敬明立于清道光十年（1830）七月。

笔者推敲道光年间的谱碑碑文，张氏始祖为张节这一说法应只是光绪年间张氏后人对道光年间谱碑根据自己的理解提出，道光年间的谱碑中只是说“所可知也、有碑可考”是张节之墓。因为碑文已经明确说明“数世昭穆莫分，名号失传，俾后人痛心疾首，莫可如何者也。祖茔之中所可知者，太高祖讳节之墓有碑可考”，那么这个“有碑可考的太高祖张节”就应是道光年间谱碑的立碑人张敬明

的六世祖、光绪年间立碑人张泉的八世祖，而并非张传贵手抄版本的张氏谱碑中所说张节乃张氏的始祖。

“张，受氏于周张仲，明洪武二年，由冀州迁入，现二十一氏（世）。”① 此条材料说明，张氏吹打乐的张氏应是洪武年间迁入莱芜。根据张氏后人口述知张节在万历年间曾为宫廷乐师，从时间段上来看，明朝万历（1573—1620）到现在是400年左右，100年若是产生三代人，那么迄今为止也就十二代左右，当今的张氏吹打乐传承人张立夏是说自己是第十二代传承人，如此上下接通，张节在万历年间曾为宫廷乐师就极有可能是存在的，而张家世代所传张节为张氏家族始祖一事是否属实就不好妄下论断。结合《亓氏志》记载：“张氏丢了十辈子。”这一说法，张氏之源流始祖究竟为何许人成为一个历史谜团。本文认为，可将张节仅作为张氏吹打乐班的始祖看待，而非整个张氏家族的始祖。

据“衔珠祖、珍祖自鲁西迁居庞家庄”一句启示，为证实谱碑可考性，笔者走访莱芜鲁西地区。现鲁西一地位于庞家庄之西北，原为鲁西镇，后改为村名，隶属方下镇。经调查发现鲁西当地现仍有张氏一姓达八大家之多，此八家分别由不同的地方迁入，而从河北枣强迁入的一支确实在后来迁往南山（莱芜当地人因庞家庄地区位处莱芜南面，又建村于山上，所以称其一带为南山），现在鲁西仍存有一户自河北枣强迁入的张氏，此户现存老辈张景蒲四兄弟，按辈分来算，他们应是张立夏的爷爷辈，张景蒲说明自他们的爷爷张钰便由南山迁回鲁西定居，成为照看祖林的一脉。

张氏吹打乐班的传承人在族谱中有明确的标示，按照家谱标示整理名单如下：

张节（第一代）

张立成（第二代）

张起超（第三代）

张衔珠（第四代）迁居庞家庄

张辉（第五代）

张敬学（第六代）

张逢杰（第七代）

① 《莱芜地方志书集成》。

张雨（第八代）

张在成（第九代）

张苓、张继（第十代）

张传响、张传秀（第十一代）

张立夏、张立清（第十二代）当代张氏吹打乐传承人

张志昂、张文墨（第十三代）

研究张氏家族源流的相关文献史料是十分匮乏的，仅根据张氏谱碑和后人追记，我们目前能够得到的关于张氏家族中从事吹打乐的文字性资料甚少。家族口述史流传其曾在历史上为国家仪式（宫廷、王府应差执事）从事吹打事宜，能说上名号的有两件，一是清朝乾隆年间（1735—1796），公主下嫁曲阜孔宪培，张氏吹打乐班曾为婚礼大典演奏；二是乾隆五十五年（1790），张氏吹打乐班参加清朝帝王祭祀泰山大典。

结合历史时间和张氏族谱所标示，当时参加这两次大事件的张氏吹打乐班的成员估计是家谱中所说的第三世、第四世，亦即张衔珠、张衔珍（三世）以及张彦、张增、张焕、张辉（四世）。在采访张传祯夫妻（张立夏的大爷和大娘）时经常听他们提及“彦老爷、辉老爷、增老爷、焕老爷”在张家都是很厉害的人物，此4人也就是张衔珠的4子，其中的张辉在家谱中被明确标示为是张氏吹打乐的第五代传承人，张立夏也曾说过第五代传承人张辉曾参加乾隆皇帝封禅大典。这两个事例的真实性有待考察，据文献《岱览》载：“乾隆五十五年三月，高宗东巡至泰安，谒岱庙登岱祀碧霞祠。高宗前后十次巡幸泰安岱庙，共题泰山诗百七十余首。”① 可知，乾隆封禅一事确有。而从国家礼制和地方官府卤簿乐的使用以及祭孔音乐使用吹打乐队的相关记载，结合张氏吹打乐活态传承至今的“四号八锣”的乐队组合形式，张氏吹打乐曾经参与这两件事也不是不可信，区别在于是否是仪式的主体参与。除上述辨析，张氏林地被当地村民称之为“叮当林”一事，应该对其进行相对合理的解释。张氏林地卜葬于村北，周围没有其他家族林地，而是“自立门户”的存在，加之村民对其的特殊称谓，对其进行探讨以辨析张氏家族乐人的身分有重要意义。据《山西乐户研究》在“山西乐户的社会、经济地位

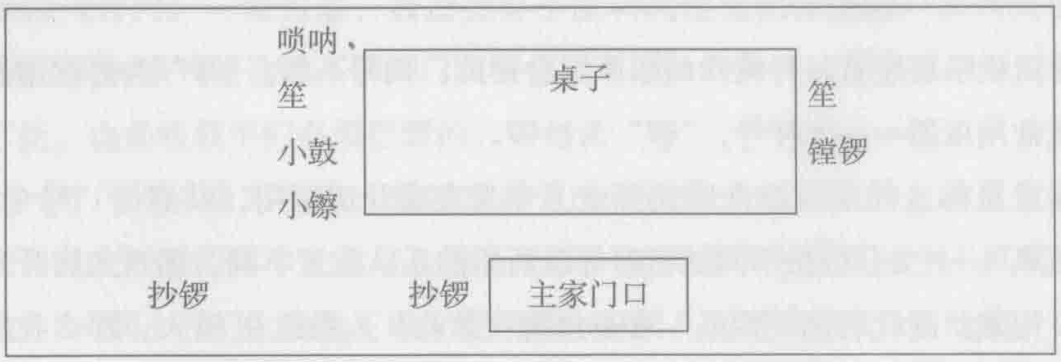
① 唐仲冕：《岱览》卷三二，《中国地方志词典》，合肥：黄山书社，1986年。

与心态”一节中的阐述：乐户社会地位极其低下，与齐民身分地位有着不可逾越的鸿沟，而且与同宗者，都被要求“生不进祠堂、死不进祖坟”。而就张氏家族的情况来看，他们整个家族在村民中也是特殊的存在：祖林不与其他家族在一起，由于其从事行当其祖林被称为“叮当林”。不论从什么角度来看，都是对他们乐籍中人在无形中与良民的界线划分。

（二）张氏吹打乐班的现状

张氏吹打乐班现服务的主要区域范围在牛泉镇、高庄镇、南冶镇，服务仪式主要有庙会、婚嫁、丧葬、开业、庆典、立碑、祭祖等民间礼俗仪式。

张氏吹打乐班在演奏形式和内容上可分三类：一为打击乐，用于仪式道路和前奏；二为吹打乐，用于礼仪程序；三是吹戏、吹咔。吹戏是通过乐器演奏地方戏曲曲牌，咔戏是以乐器（唢呐或口哨，口哨亦称“龙笛”）演奏模拟人声歌唱、动物鸣叫以及其他音响的音声技艺形式。张氏吹打乐班现传承的咔戏大多以传承曲目及地方戏曲唱腔为原型，其所依剧种有：莱芜梆子、盘龙梆子（俗称“老婆调”）、京剧、豫剧、吕剧、越剧、山东梆子、黄梅戏、二人转等。在仪式中使用的吹管乐器有唢呐（高音唢呐多用E调、低音唢呐多用B调）、蟒号、笙（十七簧圆笙）等，使用的打击乐器有钞锣、铛锣、小镲、小鼓等，在吹戏时打击乐器会再加入梆子、镗锣、二胡、板胡等。如在葬礼中，根据主家的地理位置不同，在奠客程序时，吹打乐班一般坐于离主家门口最近的位置奏乐。其在为仪式服务时乐队人数可根据主家需要有所增减。如下图：



乐队全班成员有30人左右，现常上工的有22人，如下表：

成员姓名	演奏乐器
张立夏	唢呐、笙、弦乐、键盘、打击乐
张立清	唢呐、打击乐
张立勤	唢呐、笙
张立福	唢呐、笙
戴金忠	笙、唢呐
李松峰	唢呐、笙
张志然	笙、键盘、唢呐
张文墨	唢呐
张金铎	二胡、打击乐
张志昂	唢呐
郭宝成	唢呐
郭俊富	唢呐、笙
亓守军	笙
亓文标	唢呐
亓廷军	唢呐
耿建波	唢呐、笙、键盘
张立玉	唢呐
张焕良	笙
张传修、张立峰、李子怀、史兆平	打击乐

张氏吹乐班还有一种特殊的乐队组合形式：四号八锣。“号”为鲁西南地区吹打乐班常用乐器——大杆号，“锣”为抄锣。

张立夏称这种乐队组合形式历史上专为官府开道所用，其意为“号令四方、八面威风”。上文分析在不同的官府等级所用的乐队配置不同，据《大唐开元礼·卷二》记载，唐代时期“四品”官员卤簿（鼓吹）人数已在16人，那么我们是否可以推论：“四锣八号”组合最少12人，加之鼓吹乐队人数应已超过16人的范围，这种乐队组合形式为泰安府尹（正四品）所能够使用的乐队配置，那么，张氏吹打乐班的祖先曾是泰安府衙所谓高级别官府中官属乐人，当然这仅仅是一种

推测，毕竟没有更多的旁证材料。但有一点，那些鼓吹乐窝铺恰恰在口述史中没有这样明确的表述，这也是值得深思的现象。

据张立夏讲，祖上传下来就有这样的规矩，官衙中对于锣的使用非常讲究，大小官员上街都要有差役在前“鸣锣开道”。“鸣锣开道”也是一种等级待遇，县一级官员上街，鸣锣七下，意思是“军民人等齐闪开”；府一级官员上街，鸣锣九下，意思是“官吏军民人等齐闪开”；省一级官员则鸣锣十一下，意思是“文武官吏军民人等齐闪开”；如果是中央一级的官员，就要鸣锣十三下，意思是“大小文武官吏军民人等齐闪开”。我们在窝铺乐队中曾经以此发问，但已经没有了这些记忆，看来张氏乐班的确“源远流长”。张氏乐班从祖上承继下来的这“四号八锣”已经成为其标志之一，许多场合使用也尽显威风气派。现在这种乐队组合形式多于白工事喜丧、红工事、开业庆典。在白工事中号发长颤音，红工事中不用号；锣以主家身分高低响数亦不同，一般用三响、五响，七响（当然这是凭当地人的认同感使用），九响一般只在红工事中用。

（三）乐队现存乐曲

张氏吹打乐班当下主要为庙会、婚嫁、丧葬、开业、庆典、立碑、祭祖等民间礼俗仪式服务。那么，这些民间礼俗仪式所用乐曲是否是对传统国家礼制乐曲的承继？与历史大传统下的乐曲有何异同？

张氏吹打乐班所用乐曲与“窝铺”并无大差。吹鼓手窝铺承载的传统乐曲众多，在这个区域最具代表性的曲目当属《开门》系列和《天下同》系列。《开门》系列是以《开门》一曲为基，通过变奏手法和调性变化派生出一系列类似的曲目；《天下同》系列是选用不同调门演奏《天下同》一曲，这两个系列可以说用途最为广泛，也是吹鼓手们必须把握的。

以《开门》一曲为基础，通过变奏手法和调性变化派生出一系列类似的曲目，在当地吹鼓手团体中又称“八调小开门”，亦是各种礼俗仪式中不可或缺的基本乐曲。“八调小开门”在白工事上使用最为频繁，所用的程序自古既定。由于是老曲子，随着社会的发展，到现在泰莱地区的吹鼓手会吹这一套曲子的几乎没有，并且对这套曲子究竟是哪些曲目、曲目之间有何关联都是说不清楚道不明白。在采访了五大窝铺的现任揽头并与张氏吹打乐班班主张立夏的说法相结合

后，对于这套曲子，有了以下初步的理解。

“八调小开门”套曲里共有8支曲子，据宋士友老人和张立夏讲，这8首曲子是《上马番》《下马番》《二八调的小开门》《软三调的小开门》《四个眼的小开门（上番韵）》《平调的小开门》《万年番》《越番平》，曲谱失传。老人和他的徒弟们共5人现场吹奏，发现此8首曲子在平时跟随张氏吹打乐班服务于白工事时所奏曲目极为相似，皆为8句1曲，首尾接应，循环吹奏，且每首曲子皆可同唢呐变换3~5个调门。

山东地区的吹打乐班在唢呐用调上一般按照工尺谱字和越平调名命名居多，此8首曲，每一首都皆可变换“把位”（老艺人由于没有学过乐理，只会跟着师傅学叫法，他们惯称转调为“换把”），有5种把式：上把、下把、反把、正把（平把、全工调）、闷工调。如下图：

把位	筒音	指位图(前七孔、背一孔)
上把	la	○ ○（背孔） ○ ○ ○ ○ ● ●
下把	sol	● ○（背孔） ● ○ ○ ○ ○ ○
反把	do	● ●（背孔） ● ○ ○ ○ ○ ○

（续表）

把位	筒音	指位图（前七孔、背一孔）
正把 （平把、全工调）	re	○　○（背孔） ○ ○ ○ ○ ○ ○
闷工调	mi	●　○（背孔） ○ ○ ○ ○ ○ ●

除去上述曲目，现比对全国各地与张氏吹打乐所用部分乐曲如下：

项阳、张咏春《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》① 一文曾详细分析《朝天子》一曲的历史传承脉络以及在当下民间普遍传承的现象，现摘出文中多次提及的《中国民族民间器乐曲集成》（陕西卷）中《朝天子》一曲曲谱与张氏吹打乐班现存《朝天子》一曲进行比对：

谱例1②：

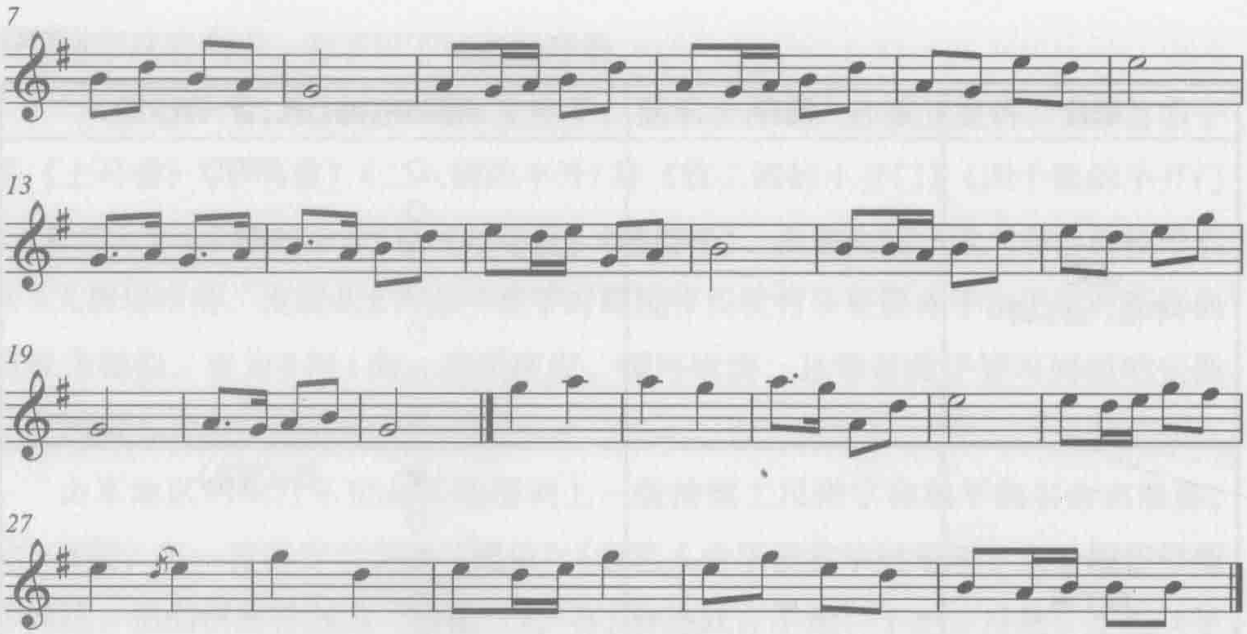
朝　天　子

（唢呐主奏）

选自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》
秦晓妍制谱

① 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

② 《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：人民音乐出版社，1992年，第1138页。

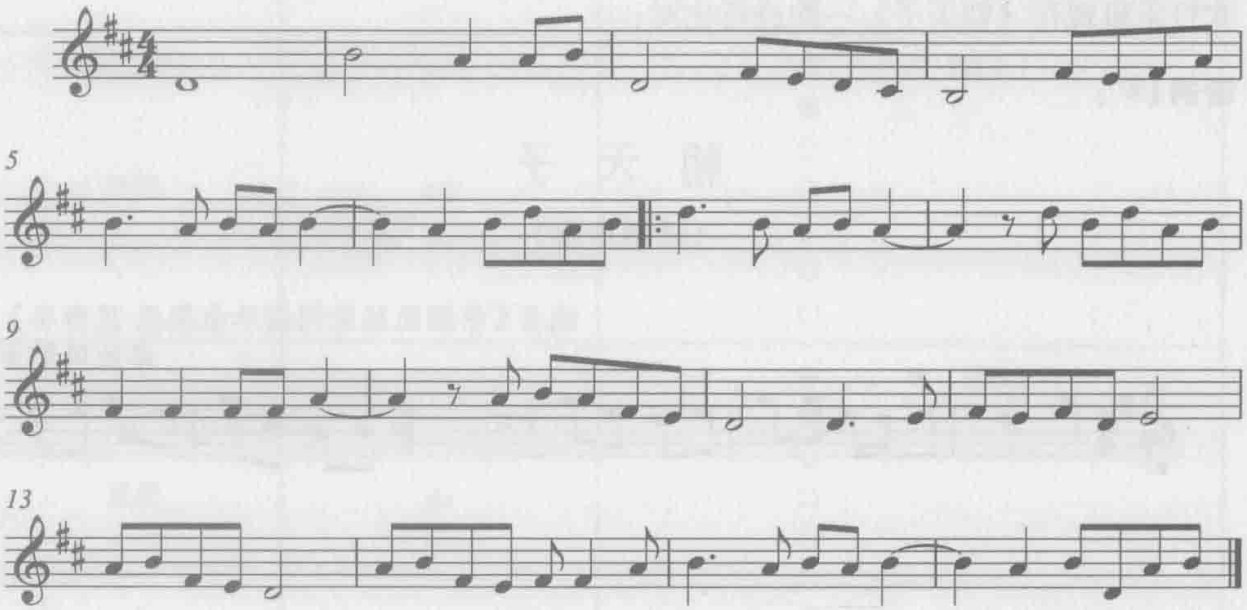


谱例2：

张氏吹打乐班传承《朝天子》曲谱：（D调唢呐上，反把筒音作1；闷工调筒音做3）

朝 天 子

张氏吹打乐班吹奏
秦晓妍记谱制谱



据张立夏讲，张氏吹打乐班传承的这首《朝天子》又名《上天梯》，一般在庙会、打擂台以及开业庆典等喜庆场合使用。现对比这两首曲子，能看出虽然都各

自做了不同的加花、变奏，但其中主旋律仍有迹可循。

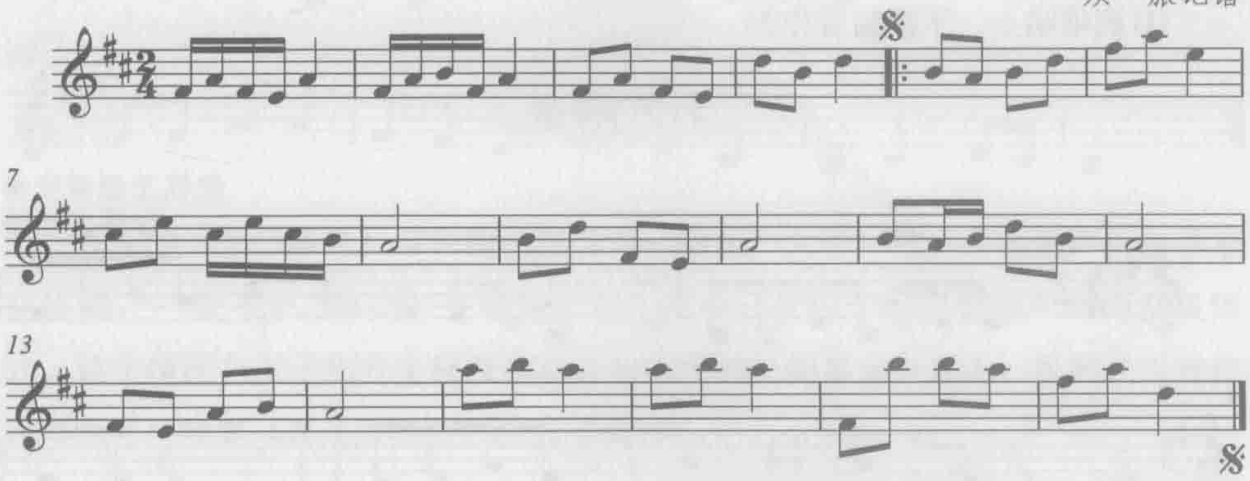
在采访莱芜市口镇“窝铺”许家时，许家“窝铺”现任班主许强提供给我一本80年代由须旅老先生代表泰安市艺术馆整理的莱芜当地民间吹打乐曲谱，其中莱芜地区的几首乐曲均为许强之父许同俭吹奏，须旅记谱，其中一曲名为《搂豆叶》（谱例3），张氏吹打乐班传承曲目中的《拾豆粒》（谱例4）大体音乐轮廓相似，许氏谱子较为简练，张氏谱子加花较多，可将这两首曲子视为同曲异名，这首曲子可在庙会、开业庆典以及红白工事的吹戏中使用。

谱例3：

（D调唢呐上，下把筒音作$\dot{5}$）

搂 豆 叶

莱芜县许同俭等演奏
须　旅记谱

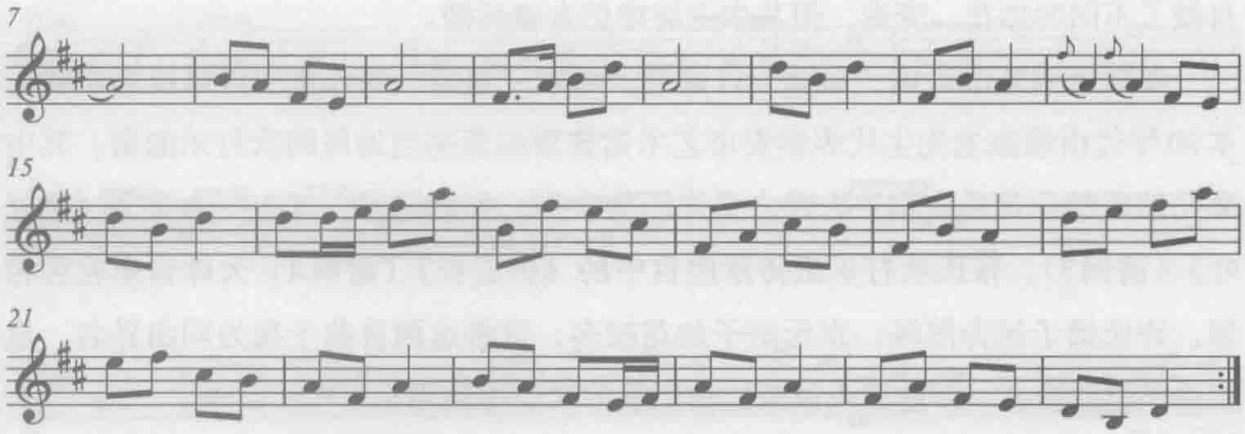


谱例4：

（D调唢呐上，下把筒音作$\dot{5}$）

拾 豆 粒

张氏吹打乐班吹奏
秦晓妍记谱制谱



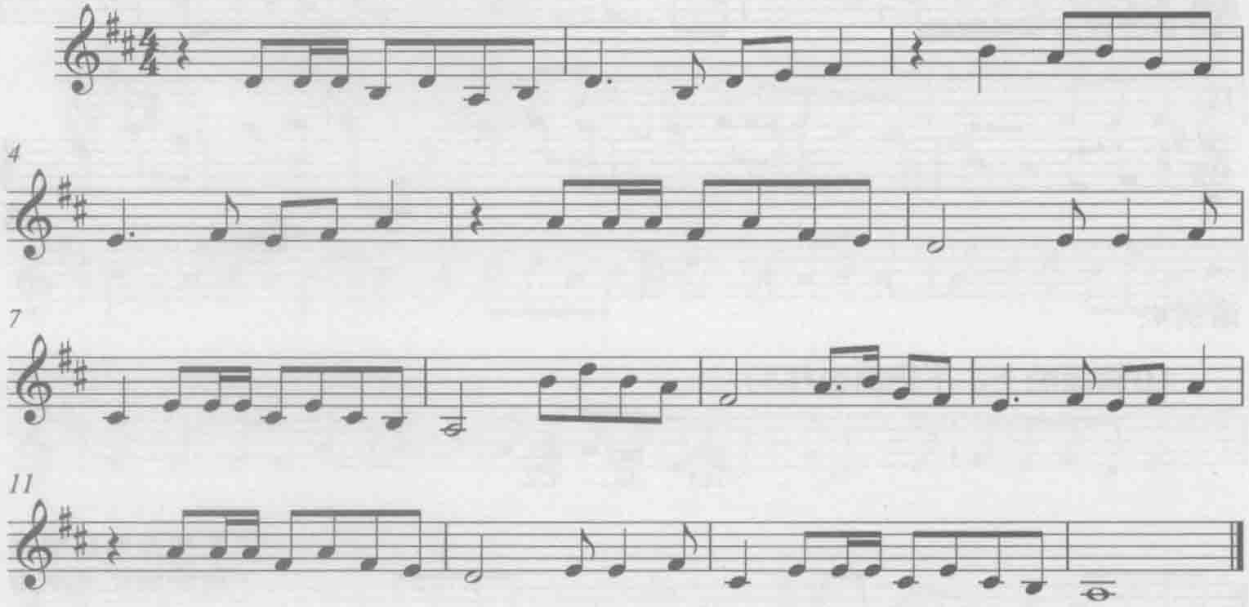
仍是此本曲谱中，亓锦友为肥城吹鼓手王振田吹奏所记曲谱《十二陪送》（谱例5）与张氏吹打乐班记谱的《十二陪送》（谱例6）比较来看，其在结尾处大体一致，应是同曲变异，谱例如下：

谱例5：

（D调唢呐上，下把筒音作5）

十二陪送

肥城王振田吹奏
亓锦友记谱

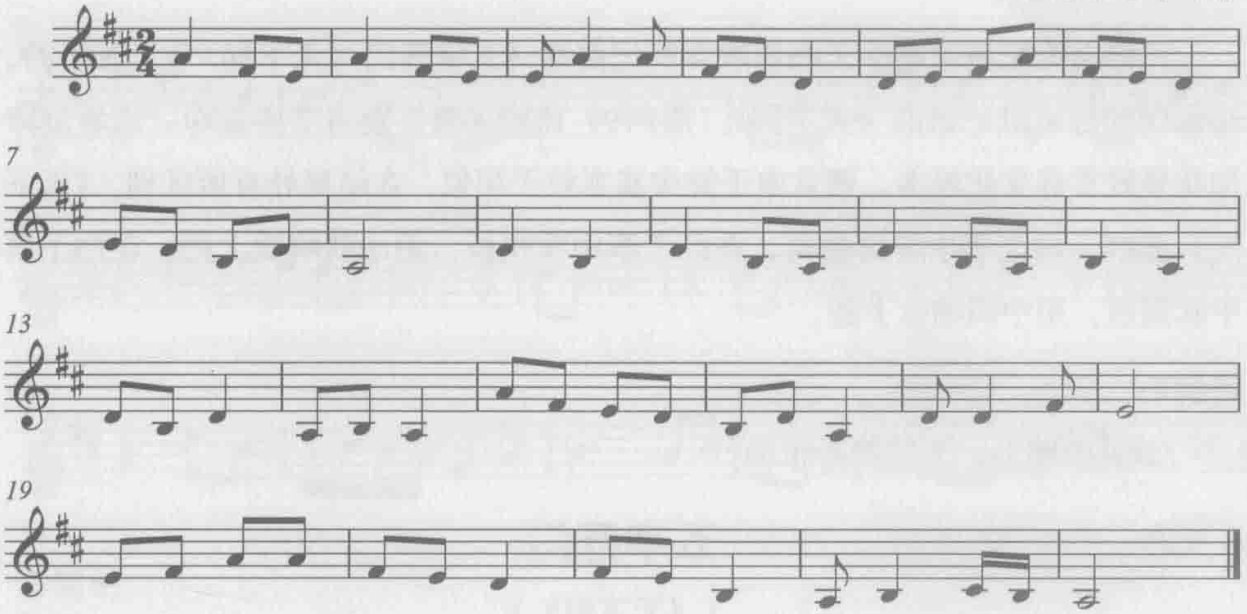


谱例6：

（D调唢呐上，下把筒音作5）

十二陪送

张乐吹打乐班吹奏
秦晓妍记谱制谱

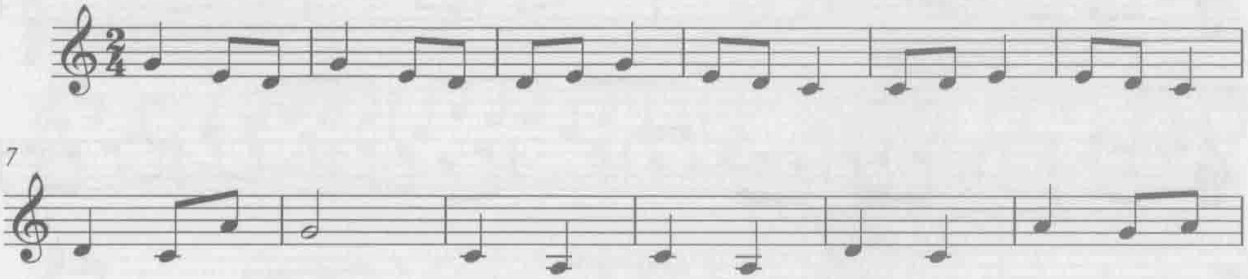


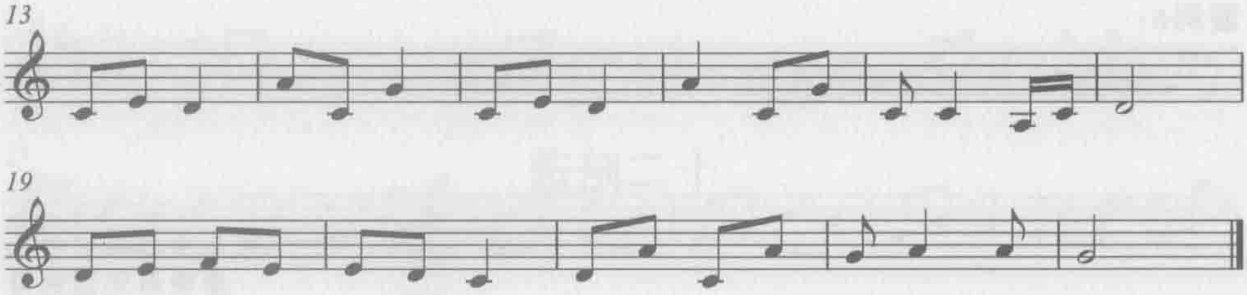
张氏的《十二陪送》与民间小调《十二陪送》大体一致，可见是声乐曲器乐化使用，一般《十二陪送》主要用于红工事中，在白工事的喜丧中可用慢板形式，这个情况与王子初先生提及的在江浙地区的民间喜丧仪式中，民间艺人在出殡等程序中吹奏《真是乐死人》的情况类似。

谱例7：

要 陪 送

民间小调《十二陪送》





亓锦友为肥城吹鼓手王振田吹奏所记曲谱《五字开门（天下同）》（谱例8），与张氏吹打乐班记谱的《天下同》（谱例9）比较来看，前者节奏简单、后者旋律加花导致节奏变化较多，两首曲子旋律基本枝干相似，在结尾处有所区别。《天下同》在红、白工事中皆可使用，在红工事中吹快板，用小唢呐吹上把；在白工事中吹慢板，用中唢呐吹下把。

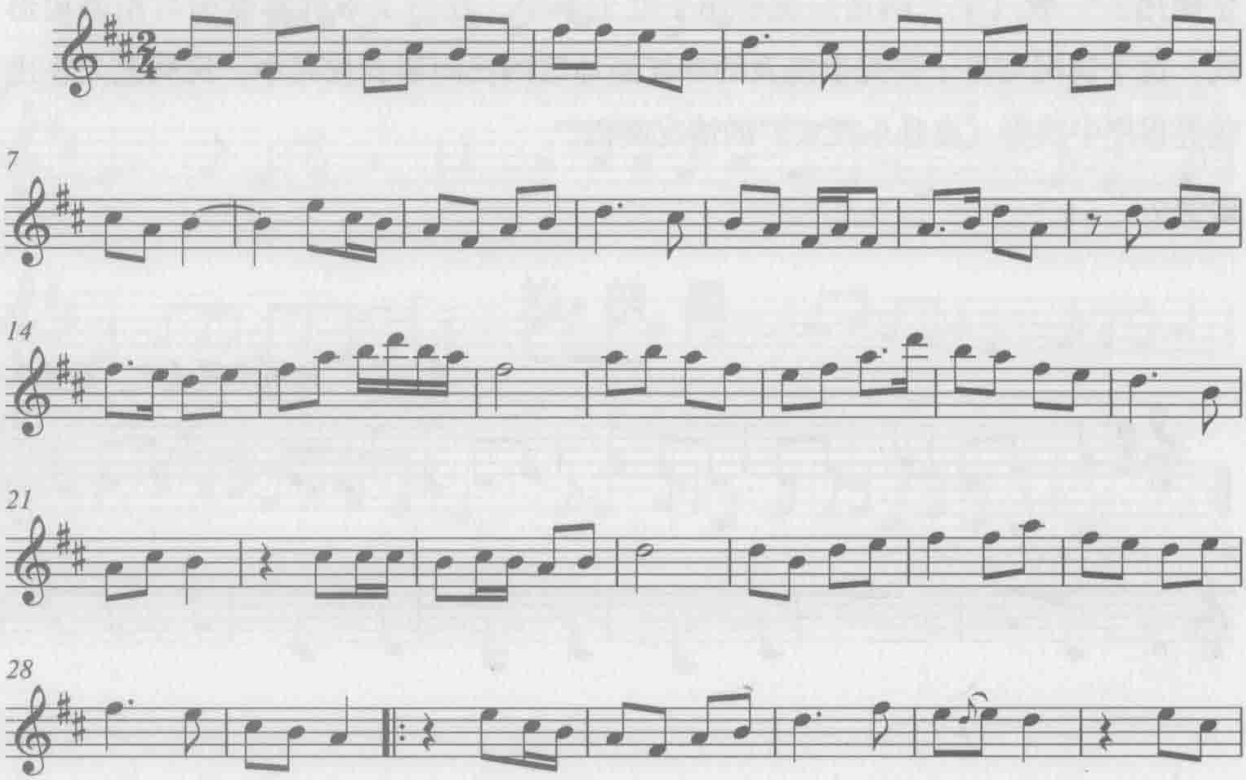
谱例8：

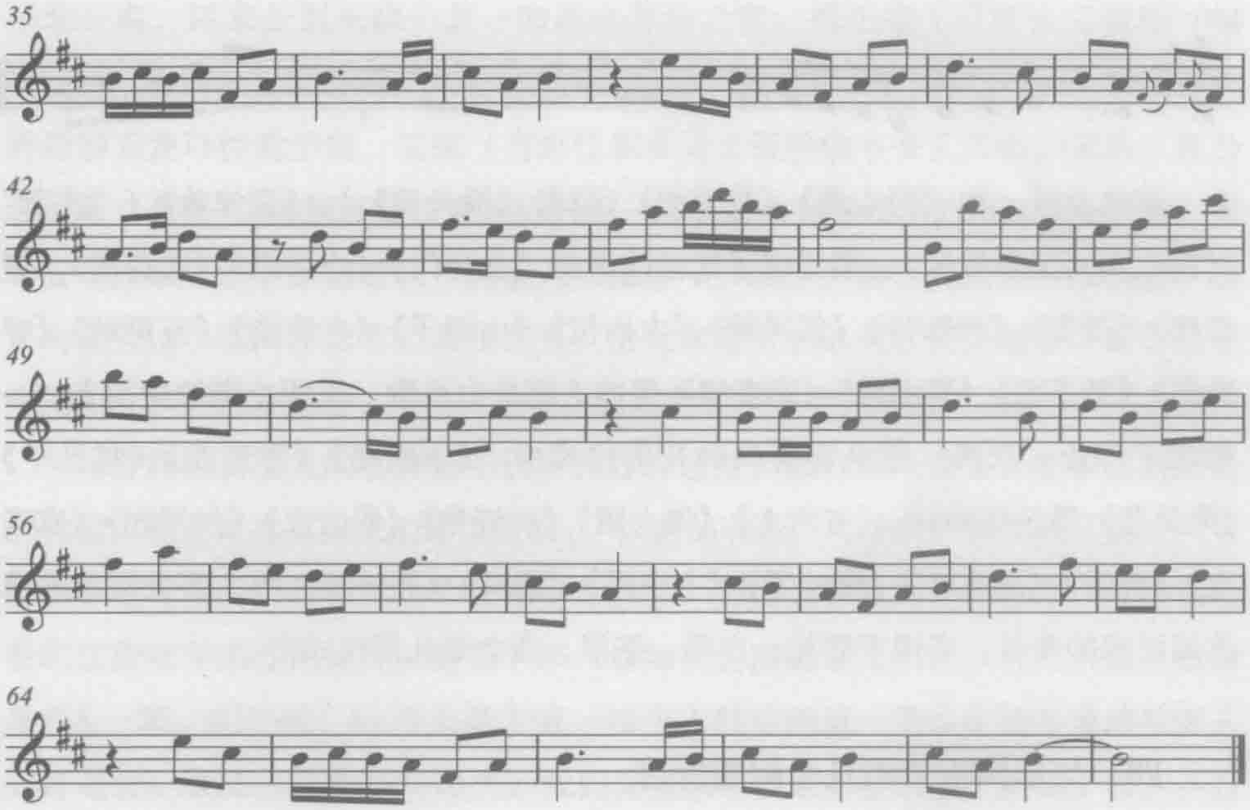
（D调唢呐上，上把筒音作6）

五字开门

（《天下同》）

肥城王振田吹奏
亓锦友记谱



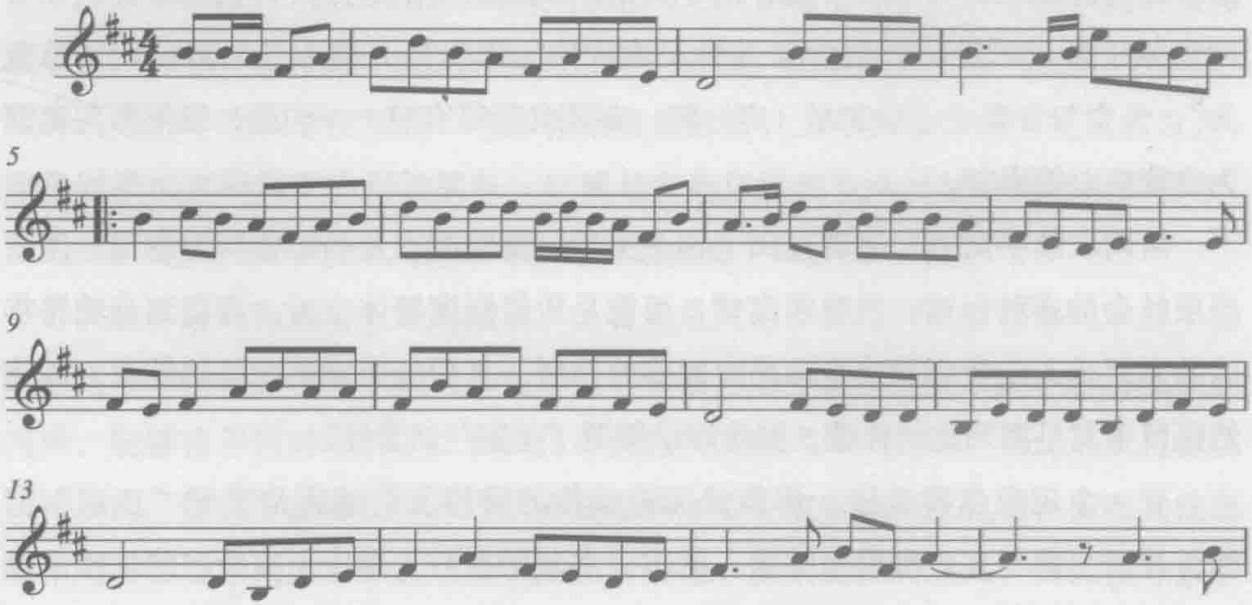


谱例9：

（D调唢呐上，可转五把，如下把筒音作5；正把筒音作2；上把筒音作6）

天 下 同

张氏吹打乐班吹奏
秦晓妍记谱制谱



其他曲目，如《同心曲》《迎亲曲》（原名《漫天雪》）、《送嫁妆》（“文革”时期改名《送喜报》）、莱芜梆子选段改编的《大拜门》《小拜门》《春色美》《迎春柳》《摆宴》《燕歌行》《新风赞》《大山情》《山调子》《夫妻情》《五更歌》《春风曲》《新事曲》《喜山园》《淘麦糠》等曲大部分由民歌、民间小调改编而来，一般用于开业、庆典、婚礼等喜庆的礼俗仪式中。《小别曲》《思亲曲》《越凡平》《哭灵悲》等传统曲目，《五六上》《佛上殿》《绣锦袍》《翠云飞》《丝罗扣》《虞美人》《焚香》《越凡平》《柳叶紧》《上下溜》《翻调》《娃娃腔》等大多由戏曲曲牌改编而来的曲目，多用于葬礼、立碑、祭祖、庙会等礼俗仪式中。

四、与乐队相关的几个问题探讨

（一）关于府衙官属乐人和县衙官属乐人

为了能够对乐人们承载的民间礼俗仪式以及仪式中所用的乐曲有更深层次的把握，我们曾经对莱芜多地进行实地考察。如此得到了清末民国时期莱芜的西部区域内有五大吹鼓手“窝铺”的信息，这就是寨里镇水北村的梁家、杨庄镇杨庄街的宋家、羊里镇辛兴东北村的刘家、口镇西街村的许家、方下镇大辛庄村的王家。在这些家族鼓吹乐班中间，由于梁家以其嫡系传承身分（其他几家是从原有的窝铺中学习承继）和最为接近泰安地带的地理优势，成为五大窝铺的“总龙头”，负责与官家——泰安州（府）衙、莱芜县衙等官府——沟通，统筹莱芜窝铺为官家应差等事宜。

何谓吹鼓手窝铺？笔者查阅了相关文献。窝铺原本是临时住所的意思，用于底层社会的多种行当。吹鼓手窝铺，可能是乐籍制度解体之时，官府划分坡路将这些官属乐人安置到周边乡镇之时的临时住所，其后经历发展在各地扎根，却依然保留了其早期到此的称谓，如此以示所谓“正宗”的意味。

有一个现象值得关注，那就是无论嫡传的梁传友窝铺还是泰安“正宗”窝铺，其祖上都与官府有紧密关联。据称，水北梁家与大辛庄王家所在的地理位置

一北一南，两家分别承载一北一南迎送官员之职。据王家上任揽头王恒顺（84岁）讲，南路由王家负责，官员由泰安的窝铺（曹家居多）“送官”至早年泰莱交界处的五龙口村堂子庙，王家（当时任职者为王恒顺的爷爷王凤山）带乐人赶赴堂子庙“迎官”，送到莱芜西关的奶奶庙，最后由在官衙任职的窝铺接至官衙。据泰安市邱家店镇李家窝铺的“门里人”张正可（58岁）讲，北路由梁家负责，官员由泰安山口镇高家送官至泰莱交界，由梁家迎官后送到官衙。送官、迎官过程中用乐十分讲究，上马、下马、进庄、出庄等程序各奏其规定之曲。

与官府密切相关的各窝铺不仅要为官府迎官、送官用乐服务，还须定期到官府轮值。张正可忆其祖父的轮值经历：“以前的时候，每个窝铺都要去县衙大门旁边的鼓楼轮值。县衙旁边一个钟楼一个鼓楼，钟楼是和尚念经的地方，鼓楼就是我们这些吹手当差的地方。县衙下来人通知我们窝铺带几班人去值几天班，最少是6人一班，叫小班，8~10人是大班，12个人就是两班，里面没把开道的抄锣人数算进去。值班一般是值7~10天。我们为官家干活是无偿的，正好抵了税，不过要是干得好了，让县太爷高兴也能打赏点，有时候赏银比平时给老百姓办工事挣的都多。在早先不是有三班六房吗？有的时候我们窝铺还叫‘班上的’。”张正可父亲曾说：“以前我们村里（邱家店镇燕家庄）有个文秀才在县里当个小官，帮我们‘窝铺’从泰安行署办了一张像是现在执照一样的东西，上面写着：‘燕家庄鼓乐一棚出路无挡。’就是说我们这个窝铺就是官家的，为的是不值班的时候给乡亲们干活是合法的。”泰安窝铺的代表人张正可老人所言有待深入考证，但这些信息说明窝铺的服务群体是历史上的泰安府衙和百姓。在乐籍制度禁除之前，为官府服务是无条件服从制度规定，在乐籍制度禁除后，为官府服务成为抵税的方式，服务对象由官府转而为百姓服务，以满足官府以及民众对礼俗仪式用乐的需求，而为民间礼俗服务成为乐人们维持生计的最主要手段。

吹鼓手窝铺能够传承发展至当下，首先是其祖辈在官府执事应差时承载了国家意义上的一整套礼制仪式及与礼制仪式相适用的一整套传统乐曲，并且随社会发展，能够将不同时期的曲目和剧目不断充实到仪式用乐之中，如此形成礼制仪式用乐的“俗化”过程，即在仪式的主要程序中一定依循传统礼制，而在其他程序中则有愉悦乡民的意味。这也就是礼制俗化、所谓礼俗的意义，我们在考察中

切身感受到当地民众对民间礼俗仪式传统的认同。可以说乡民和窝铺的吹鼓手乐人们共同维系了这些民间礼俗传统。笔者在多地跟班考察过程中参加的葬礼仪式最多，此外还有婚礼、庙会、开业庆典、祭祖、立碑等，吹鼓手班社的师傅们都熟谙这些仪式过程。

吹鼓手窝铺形成应该是在雍正除籍之后的事情，毕竟在此之前作为官属乐人，为官府应差的方便需在衙前听令。经历了几个世纪的演化，分散到各乡镇的官属乐人的后代扎下根来，却依旧以窝铺称之，久而久之也就在区域范围内形成了以窝铺代表正宗吹鼓手班社的认知。

当无疑问，这五大窝铺在历史上属于官属乐人，他们在当下已经扩张成为若干支鼓吹乐班社，活跃在莱芜的西部区域。有意思的是，“窝铺”后人并不承认张氏吹打乐班是他们“窝铺”群体中的一员，这成为笔者一个时期想不清楚的事情。但有一点，以上几大窝铺的活动区域在莱芜城西，靠近泰安，而莱芜城区的东边和南边则没有这种吹鼓手窝铺的存在。考虑到莱芜的西边与泰安接壤，而莱芜在历史上一直就是泰安所辖的一个县，这府州县各级衙门都有官属乐人，是否他们的祖上早先归属不同的衙门？

张立夏听祖辈口述，张氏五世祖曾为乾隆皇帝封禅泰山和孔府娶妻服务，那么他们为什么能为孔府娶妻和皇帝祭祀泰山服务呢？莱芜在元初属泰安州，泰安元初属东平路，至元五年（1268）直隶于中书省。

历代朝廷对孔子推崇有加，在宋代封孔子直系后人为“衍圣公”，之后则享有王府级的待遇直到20世纪初叶。项阳讲道：“地方官衙的官属乐人来到王府之中一定要适应王府用乐，如果没有用乐一致性，进入到王府中便会不知所措。关键在于无论是王府还是王府所在地的地方官府都要依制实施多种国家礼仪，而这些礼仪中多是礼乐相须以为用者，我们可以从《青州府志》等多种地方志书中的相关记载中得以确认。地方官府有一定量的乐人储备，方能保证地方官府和所在地的王府用乐之需。这里特别指出郡王府的用乐是从有司拨用，事毕归州县。”①

张咏春在《孔府的礼乐户和乐户》中分析：金元之时孔府并无专属乐户，所用乐户皆是征调别处。明代国家制度规定孔府享有王府级待遇，但乐户为26户，

① 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

比亲王少1户。这种状况一直持续，直到雍正禁除乐籍，孔府依旧保留了四户乐户，这几户成为乐户头役，孔府有事鼓吹人手不够就由这些人负责征调协调。“道光七年（1827），孔府乐户吴国柱说：‘小的充膺乐户头役……如用鼓乐之处，向小的要吹手，不敢有误。’”①

从这种意义上讲来，张氏吹打乐班曾被征调执事应差于孔府也是可以理解的，本来就是官属乐人，即便是乐籍解体，许多班社依旧是既服务于官府又服务于民间的状况，官府也一定掌握他们的行踪，征调为用也属正常，而乐户后人们对祖先曾经有这样一份“荣耀”也会不断地口传下去。

对乐籍制度解体之后那些曾经是为官属乐人怎样生存，项阳有重点探讨，并找到了一些官属乐人后人活态延续的相关例证，比如在《山西乐户研究》中在河津对张居正后人的调查、壶关乐户后人牛琦云的考察、陕西户县崔永义先生的考察等，“本来是官属乐人、为官府礼仪服务的乐户，在雍正除籍百年之后，将技艺和所承载的乐曲转而为民间礼俗服务，依旧在官府的主持下划分坡路者。所谓坡路，即是服务范围，在官府主持下划定，各家班社依照约定不得越界服务，这当然会将官属乐人所承载的礼仪制度与国家礼乐向民间转移，这种具有社会功能性和实用功能性的用乐得到民众的文化认同，使得礼乐传统得以延续……虽然雍正禁除乐籍，但地方上曾经的官属乐人们却是依旧要到官府中应差，在官与民之间将国家礼乐贯通使用。这就是我们讲市井吉礼、嘉礼、宾礼乃至凶礼用乐被改造接衍的意义。”②

现在莱芜地区的乐班服务范围，依稀可见其负责区域的界限性，窝铺群体负责汶河以北的莱芜西部地区，张氏吹打乐班负责汶河以南的莱芜西南部地区，这些区域就是他们当时的“坡路、衣饭”，并延续至今。

就莱芜西部区域吹鼓手“窝铺”不认同汶河张氏吹打乐班为门里人的状况说来，应该是从不同官府坡路划分的。莱芜西部地区的“窝铺”早先应是属于泰安府管辖，莱芜西部地区是官府划分给他们的“坡路”。张氏吹打乐班有可能是在乐籍制度禁除后被莱芜县衙划分莱城南部为其“坡路”，依前面对张氏家族的分析，

① 张咏春：《孔府的乐户与礼乐户》，第65页。
② 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

是大致在雍乾时期从靠近莱芜县城的地界来到这牛泉镇，他们所承载的是“四号八锣”的建制，又有为官府奏乐的口述史资料，而且承载传统乐曲以及用乐礼俗与窝铺没有二致，虽然当下还是有些难以说清的地方，但作为承载的“传统”却是相同与相通的，这也就是我们选择张氏乐班作为考察对象的道理所在。

（二）关于莱芜地区的剃头匠与吹鼓手

历史上官属乐人群体在脱籍之后在一段相当长的时期内是既为官又为民服务的，为官服务是抵役，为民服务是他们赚钱以维持生计的方法。除去为民俗仪式奏乐，他们还兼剃头的手艺。采访张氏吹打乐班张传祯大爷时了解到他不“摆弄”乐器，而是自小随父学习剃头，一生以剃头为主业，每逢集市，风雨无阻地给人剃头。

常利兵《剃头匠：一些底边人的挣扎历程》一文，认为剃头匠是一帮有着自己独特的学艺、执业和生活习性，由最贫苦的下层人士担任的底边人群，作者在文中提到的剃头匠应是“清水”，他们不论是走街串巷还是有着固定的摊位，都只是给人剃头维生。① 比较遗憾的是文中并未提及剃头匠和吹鼓手同为“贱籍”系统中的两种行当之间的联系，我在田野调查期间发现此两者有内在关联。

莱芜地区的老艺人们都说剃头匠和吹鼓手是一家，“剃头当吹手”。莱芜市方下镇大辛庄村84岁的老人王恒顺（莱芜“五大窝铺”中健在的最长者）就说过：“干吹手的都会剃头，剃头的也都干吹手。”甚至还有一位老艺人——杨庄的宋士友老人、宋士义老人，他们现在仍旧还开着老式的剃头店，没有工事的时候就在自家开的理发店里给人家理发，生意倒也还是不错。

只剃头不干吹手的，这叫清水，而“剃头当吹手”的就叫浑水。当问起这些吹鼓手他们有没有特殊的节日的时候，他们都说农历的七月十三是他们祖师爷的生日，每年那一天他们要像过年一样摆上供桌，供上公鸡、整鱼、肉丸、芹菜、豆腐，还要把所有的“家伙头”（剃头器具挑子、剃刀、唢呐等乐器）和牌位也放在一起，一起供奉。直到今天，即使现在这些年轻的吹鼓手们已经不会再挑着剃头挑子走街串巷剃头，更甚者，有些吹手根本就没有学过剃头，但是他们每到农历的七月十三，还是会像老一辈人一样，本门里所有的剃头匠和吹鼓手都集合到

① 乔健：《底边阶级与边缘社会》，台北：立绪文化事业有限公司，2007年，第102—124页。

揽头家里，虔诚地摆上供品和家伙头供奉祖师爷。由此可见，吹鼓手和剃头匠时至今日仍旧是密不可分的。

在采访“五大窝铺”之一的寨里镇水北村梁家时，现任主事人梁长征（40岁）从一个破旧的小箱子里拿出了一包用旧布包裹得严严实实的小包裹，他说那是他父亲千叮咛万嘱咐要一代代传下去的东西，打开一看是两本书：《净发须知》（上）、《净发须知》（下）。

这两本书是光绪甲申年（1884）新刻的版本，清朝吴铎所撰，为旧时记载理发业行规行语与隐语的“专业书籍”。经查证，此书内容现存于续印《永乐大典》卷一四一二五中，分上、中、下三卷，每卷有目，全文凡一万三千四百余言。从内容上看，文中主要叙说梳剃及有关方面事情，并保存了净发伎艺人卖艺时应遵循的一些程式，是带有条规性的文件。考卷下题有“大元新话”，其中云：“按大元体例，世图改变，别有数名。”又卷上“大行程诗话”，有诗云：“师长到此好行游，不知行到那军州。”“军”，宋代设置的地方行政区划单位，则《净发须知》一文当是元时净发伎艺人在宋人编本的基础上重新编定的，其中涉及宋元时期的风俗人情和伎艺人卖艺等情况。① 在采访回程，沿途询问邻近几个村庄在村头聚在一起闲聊的老人家，他们都说“梁长征祖传五、六代都做吹鼓手的。”“平日里还走街串巷的给人剃头。”“他们家干的都是下九流的”……再次证实了梁长征一家的双重身分：吹鼓手和剃头匠。

泰莱地区的剃头匠这一行当在旧时一般是“行里出身”，所谓“行里出身”是说祖传手艺、家族传承，也有极少数是流浪、讨饭、无家可归的人留在“剃头当吹手”的师傅家里跟着学艺出身。在老百姓的观念里，“剃头匠”“吹鼓手”干的是下九流的行当，也只有最低贱的人才干这个，一般“编户齐民”的良家子弟根本不会从事这种行当。这类最低贱的人属于“半自由的国家依附民”，这些国家依附民自魏晋起就被国家掌控，“比较典型的有兵、吏、屯、工、乐、杂等户种。他们受到封建政府的严密控制，另有户籍地位不及编户齐民，只有放免后才去的平民身分。由此可见这些依附民确是身在贱籍，在国家制度强制性规定下，这种身分不但是终身的，并且要世代世袭。所以从事这一行的是家族传承居多，再就是

① 邓子勉：《净发须知、净发社及其他》，《中国典籍与文化》1998年第2期。

实在没有饭吃的流浪汉为了‘混穷的’（莱芜地区的艺人们对于旧时从事这一行当背后原因的无奈说辞，也就是混口饭吃的意思）而入了行。”①

小 结

在封建君主集权制观念的影响以及制度性规定下，当国家礼制转化为民间礼俗，当服务于国家礼制的官属乐人转而服务于民间，“传统”在一支乐队的承载下也就得到了延续，本文的主要研究对象正是这样的音乐班社。多种材料表明他们从为官府服务到为民间服务，在民众的文化认同下，与当地礼俗仪式“相须以为用”，正因为如此，传统才能延续。在全国范围内当下所存的民间吹打乐班，相当数量在历史上为官属乐人群体以及向这个群体拜师习艺独自建班者，因此，他们所承载的是中国历史音乐文化的“大传统”活态延续到当下，这也是本文以一支乐队——张氏吹打乐班作为研究对象的意义所在。

本文以张氏吹打乐班在当下发展中所承载的各种礼俗仪式为横坐标，以其历史渊源的发展脉络为纵坐标，纵横结合，顾及乐籍制度前后发展的大背景，以论证张氏吹打乐班在乐籍制度禁除之后由官府向民间继而形成区域化特征的一个过程。张氏吹打乐班的特殊性在于，同地区其他的吹打乐班并不将其定位在乐人群体的层面之时，其还继续为民间礼俗仪式服务、并且其用乐传统和所服务的民间礼俗仪式与其他吹打乐班出现一致性的现象。这是由于张氏吹打乐班为县衙官属乐人。正是国家礼制仪式用乐转化为民间礼俗仪式用乐，各地百姓对于礼的基本程序和认知有共性，对礼俗仪式用乐的认知有共性，需要有群体以为承载。

通过本文的研究，制度下生存在“州县附贯”的官属乐人群体上下相通地在多种礼制仪式中用乐，就是地方官府的官属乐人能为国家中祀和小祀服务的原因。以一支有官属乐人背景的民间鼓吹乐队的发展脉络为线，弄清楚国家礼制仪式用乐与民间礼俗用乐的上下相通性，国家制度与民间礼俗对接，历史形态与当下活态对接，对于研究“民间礼俗是对国家礼制的接衍”“官乐民存”理念，以及中国音乐文化“传统”如何承继，具有重要的研究意义。

---

① 曹文柱：《中国流民史》，广州：广东人民出版社，1996年，第93页。

历史现场的音乐文化积淀

——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍

袁郁文①

一、礼俗与礼俗用乐

（一）古今对“礼俗”的解读

1.“礼俗”之由来

礼俗一词由来已久，在“三礼”中已有相关记载。《周礼·天官》中提到“礼俗”：

> 以八则治都鄙：一曰，祭祀以驭其神；二曰，法则以驭其官；三曰，废置以驭其吏；四曰，禄位以驭其士；五曰，赋贡以驭其用；六曰，礼俗以驭其民；七曰，刑赏以驭其威；八曰，田役以驭其众。②

这是中国典籍中对“礼俗”一词的最早记录。单从此句可以看出中国最早对“礼俗”的定位是使其“驭其民”，是治理都鄙的八大原则之一，可见“礼俗”在早期统治者看来是用以规范治理社会的。

伴随儒学的兴盛，三礼被中国传统学者奉为经典，历代学者对于《周礼》中“礼俗以驭其民”这句话又有诸多解读，从这些解读中可以看出历代对于“礼俗”问题的不同认知。

汉代郑玄注曰：“礼祀婚姻丧纪旧所行也。”③ 认为礼俗指的就是祭祀、婚丧

① 袁郁文，1986年生，女，中国艺术研究院2012届硕士研究生。
② ［清］阮元校刻：《十三经注疏·周礼注疏》，北京：中华书局，2009年，第1390页。
③ 《十三经注疏·周礼注疏》，第1390页。

之事。唐代贾公彦认为："俗谓婚姻之礼，旧所常行者为俗。还使民依行，使之入善。故云以驭其民。"① 他认同郑玄的注释，认为"礼俗"亦是指婚丧之礼，并且礼俗可以使民"入善"，在规范社会秩序，维护社会和谐方面发挥了积极作用。

郑玄与贾公彦的注解都是将"礼俗"视为一体进行解读的，观中国历代学者对"礼俗"的注解，又不乏将"礼"与"俗"二分的解读。

宋代王安石说："礼则上之所以制民也，俗则上之所以因乎民也。因乎民也无所制乎民，则政废而家殊俗；无所因乎民，则民偷而礼不行也。故驭民而当以礼俗也"②，礼可以"制民"，俗可以"因民"，管理民众二者不可偏废，要同时兼顾，方能达到"驭其民"的效果。

明代《周礼注疏删翼》在论及"礼俗以驭其民"时集合了众多学者的注解，其中杨氏曰："五方之民皆有性也，其安居、和味、宜服、利用、备器，不可推移。先王修礼以节其性，因之以达其志，通其欲为之节文，道之使成俗也。以是驭之故无殊俗，离而二之则非矣。"③ 宋代杨时的观点是将"礼"与"俗"分开进行论述，认为二者之间的关系不是简单地以"礼"来管理民众的单向约束力，而是也要兼顾"俗"，若非如此兼顾则"非矣"。在"礼"与"俗"的张力中寻求平衡，这其实也是传统中国政治学的"术"，以此作为治理国家、维护社会统治秩序的方式之一。

清代孙诒让对"礼俗"解读时明确提出"礼""俗"二分，"礼俗当分为二事。礼谓吉凶之礼，……俗谓土地所习，与礼不同，……郑、贾合为一，失之。"④ 孙诒让不认同郑玄和贾公彦对"礼俗"的注疏，提出将"礼"与"俗"分开理解，他认为"礼"指的是与国家礼制一致的"吉凶之礼"，而"俗"则指的是各地不同的习俗。依孙诒让的解释，"礼俗以驭其民"其实就是用"礼"来规范"俗"，在"礼"与"俗"的共同作用下来管理民众。

孙诒让对"礼俗"问题的阐述有重要的启示意义，将"礼""俗"二分，有助于更好地理解其义，先人要实现"驭其民"的目标，就需要在"礼"与"俗"之

---

① 《十三经注疏·周礼注疏》，第1391页。
② ［宋］王安石：《周官新义》卷一，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第12页。
③ ［明］王志长：《周礼注疏删翼》卷二，文渊阁《四库全书》，第34页。
④ ［清］孙诒让：《周礼正义》，北京：中华书局，1987年，第71页。

间找到一个平衡点，将在上的礼制化为礼俗拨之于社会民众。“十里不同风，百里不同俗”，在强调“礼”的教化时，也需要兼顾到各地不同之“俗”。在“礼”与“俗”的对立统一之中调和各方矛盾，实现统治阶级的政治理想，达到规范社会的目的。

“礼俗”不是简单地将“礼”与“俗”二字拼贴组合的合成词，从历史发展的角度看，“礼俗”的发展实际上反映的就是制约力量与反制约力量的不断碰撞与磨合，矛盾双方的辩证统一。

2.“礼俗”之现代解读

“礼俗”问题中“礼”与“俗”之间确实存在张力，现代学者对“礼俗”的探讨很多都是在对“礼”与“俗”双方的相互关系问题上展开的。

项阳《艺术与礼俗》一文中对“礼俗”这样阐述：“礼俗应该说是制度的隐性形式，是一种文化认同的理念和形态。礼俗就是俗礼，是历史上官方制定的礼制文化的积淀与转化，是所谓文化下移者。”① 在另一篇文章《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》一文中阐述：“礼俗，实际上是国家礼制的俗化显现。”②

“礼”与“俗”之间有互相的渗透，从“俗”接纳“礼”的一方面而言，则反映为“国家礼制的俗化显现”，礼俗有对国家礼制的吸纳与接收，是国家礼制文化下移后的具体表现。

现代学者何联奎在《中国礼俗研究》中也提出：“以礼节俗，则为礼俗。”③ 以礼节俗的观点是从“礼俗”动态发展的角度提出的，“礼”是根本目的和精神内核，“俗”是其外化的丰富性，通过“礼俗”教化一方面保有社会对“礼”的认同实现其规范功能，同时兼顾各地之“俗”，使“礼”能具有更强的适应性，更容易被民众接受，以此实现“驭其民”的目标。笔者认为这一观点更加确切地描述了在传统中国社会中“礼俗”的功能性意义。

除了“礼”对于“俗”的制约外，“俗”也有作用于“礼”的一方力量。陈戍

① 项阳：《艺术与礼俗》，《中华文化画报》2007年第4期。
② 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年03期。
③ 何联奎：《中国礼俗文化》，北京：中华书局，1983年，转引自杨志刚《礼俗与中国文化》，《复旦学报》1990年第3期，第77页。

国《先秦礼制研究》论述“礼”的起源问题时提出“礼起于俗”的观点，① 这是“礼”与“俗”关系的另一面——即“俗”升为“礼”。统治者制礼之初，要参照各地之俗，将其中符合“礼”的习俗提升，上升为礼制，凸显示范性意义，使其在更大范围内发挥积极作用。在历史的发展进程中“礼”的制度化形式之“礼制”也在不断吸纳“俗”使其更加符合社会发展状况，更易施行。但是从整体看，以礼节俗仍是主要力量，如此方能切实实现“驭其民”的目的。

礼俗文化的发展过程中虽然有“俗”对于“礼”的影响，但是从历史大传统看，国家礼制的下移与对乡土社会的渗透仍是礼俗发展的主流力量，也因此在中国传统乡土社会中礼俗传统仍在延续。

（二）礼治社会传统

1. 礼治社会之文化特质

无论是礼俗还是礼制都以“礼”为其精神内核，中国被称为“礼乐之邦”“礼仪之邦”也是因为以“礼”为其文化精髓，体现出明显的“礼”文化特质。

在社会实际推行“礼”的时候，具体方式有两脉：其一，是制定礼制，以制度的形式进行各种礼的规范；其二，是用礼俗来作为对礼制的延伸。

由此费孝通在《乡土中国》一书中对中国乡土社会的特质进行概括时说：

> 乡土社会是“礼治”的社会。②

礼是社会公认合式的行为规范。合于礼的就是说这些行为是做得对的，对是合式的意思。如果单从行为规范一点说，本和法律无异，法律也是一种行为规范。礼和法不相同的地方是维持规范的力量。法律是靠国家的权力来推行的。“国家”是指政治的权力，在现代国家没有形成前，部落也是政治权力。而礼却不需要这有形的权力机构来维持。维持礼这种规范的是传统。③

在礼制与礼俗——制度与隐性制度的渗透下，中国乡土社会呈现“礼治”特征，这使中国传统社会不像西方社会一般讲求法制或者宗教，而是以礼来约束民

① 陈戍国：《先秦礼制研究》，长沙：湖南教育出版社，1991年。
② 费孝通：《乡土中国》，北京：三联书店，1985年，第49页。
③ 费孝通：《乡土中国》，第50页。

众行为，从国家礼制到礼俗，构成自上而下的礼治社会秩序，将“礼”作为一种重要的价值观念，引导民众主动接受礼的教化，自觉遵守礼的秩序。

张振涛在《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社》中对中国礼治社会背景是这样阐述的：

> “礼治”与“法制”的重要区别，在于礼治是由非官方的社会团体，依靠宗族理念对成员的日常行为进行规范的体制，而非由法官、衙门等政府机构依据刑律强制个体服从的体制。但是以宗法制为基础的封建社会中，在官方默认宗族组织在乡村事务中发挥“自组织”作用之后，礼俗在某种程度上已经享有了法律层面的强制意义（如家法），成为乡民循规蹈矩的行为准则。这种源于自发、终于强化的礼法调节机制，成为维护传统秩序不可缺少的重要手段。①

礼治社会的形成对中国传统文化有深远影响，礼治秩序的构建将历史上显性的国家礼制制度逐步化为隐性的礼俗，通过民众的主动选择与遵从形成根深蒂固的文化认同。因此，虽然清覆亡之后作为显性制度的礼制已不存，但是礼俗仍然顽强地延续，这使得百年之后的当下中国乡土社会依然在延续礼文化传统。

2. 济宁地区的礼治文化传统

结合本文研究地域济宁地区的礼俗状况，其中以婚礼和丧礼为例，都有各自的固定的程序，礼数很多。笔者在济宁当地旧书摊收集到两本专门描写该地区婚丧仪式礼仪事项的小册子，名为《红白事民俗礼仪》和《婚丧礼仪大全》。书中详细记录了婚丧仪式的程序，各种礼俗规定，这些礼俗程序相对简单直白易理解，也更易通行使用。

例如婚礼程序规定包括：婚姻通帖的书写格式、合婚、选吉日、换帖送彩礼、书写喜联、仪式程序等内容。以乡村婚礼仪式为例，在婚礼前一天要上林拜祖，迎娶当日亲朋要在沿途设接贺场，男到女家礼仪、女到男家礼仪即婚礼仪式主体又有很多程序（迎客礼、谢风尘礼、请安嫁妆礼、谢安嫁礼、安坐礼、告吉礼、劝酒礼），女方请两天、三天礼节（安坐礼、告吉礼、劝酒礼、安饭礼）。这些仪式规定其实与中国古代婚礼的六个基本程序：纳彩、问名、纳吉、纳征、请

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社》，济南：山东文艺出版社，2002年，第47页。

期、亲迎① 的程序基本是一致的。虽然时代变迁，婚礼仪式主体程序或许有很大变化，或有用乐与不用乐的区别，而婚礼仪式只是婚礼整体中的一部分，婚礼是两个家族的结合，在婚礼仪式前后都有很多相关礼俗需要遵守。现代婚姻多是自由恋爱，但是旧的婚礼礼俗对于双方家庭而言仍然是必经的程序。至今该地区婚礼礼俗的大致程序仍然沿袭古代“六礼”所述程序，这一点无论是用乐或不用乐、无论城市还是乡村，甚至无论婚礼主体仪式是采用中式婚礼还是西式婚礼，都不能脱离“六礼”的基本程式框架。

丧礼仪式相对更为繁琐，具体记录有从初终丧局（穿寿衣、丢噙口钱、绊脚绳等），辞灵礼仪（上林请神、安神、辞灵、迁柩、整冠、封棺口），殡葬礼仪（祭祖礼、破土、移葬、吊唁、设礼桌、四/八/十二/二十四/三十二/四十八拜礼、烧轿送行、起灵、出殡、路祭、安葬礼、下葬和墓祭礼等），另外还有宴席中如谢厨师礼、安坐礼等相关礼节。因为丧葬被视为代表了子女经济实力与孝顺程度，加之人情往来的因素，该地区的丧葬仪式相对较为隆重，仪式程序保留也更为完整，乡土社会中丧葬必用乐，不用乐被视为是“哑巴丧”，是会被邻里亲朋所耻笑，严重的甚至被视为对逝者的大不敬，会影响亲缘关系的维系。

除上述两种小册子，2011年8月笔者在邹城调查鼓吹乐社时，孙家班李景雨老先生告诉笔者，有一本清代落榜秀才编的名为《定法须知》的小册子在当地十分通行，记录了三教九流的行话和仪式特定程序规则。可见这些礼俗本子是十分常见的，并且源于对国家相关礼制的解读与延伸。

乡土社会正是通过文化认同、舆论约束构建了对礼俗文化的认可，同时通过诸如上述礼俗册子的存在为国家礼制下移化为民间礼俗提供了渠道与传播途径，并最终构成中国礼治社会之文化根基，这也正是区域研究对于整体之意义，也是当下历史现场研究对于透析中国历史大传统之意义所在。

二、济宁地区历史用乐背景

以往中国音乐史中常常做“宫廷—民间”二分的用乐机构划分，但是在宫廷

① 纳采即男方托媒人到女方家中提亲，送礼求婚；问名即媒人询问女方生辰八字占卜合婚；纳吉即男方将合婚凶吉告之女方并送礼表示订婚；纳征即男方向女方送聘礼；请期即请入订婚礼日子；亲迎就是婚礼仪式当天迎娶新娘。也称之为“六礼”。

与民间之间存在大量的地方行政单位。本论文关注的济宁地区即是这样一个“中间”地带，上接宫廷，下播民间，用乐机构众多，用乐类型丰富多样。

（一）济宁地区历史用乐机构

1. 官府

《山东通志》称济宁州：“翼鲁郊而控宋野，环汶水而带泗流，舟车临四达之衢，商贾集五都之市。”① 济宁在运河上的地理位置决定了它在漕运愈加重要的明清时期必然成为政治、军事、文化中心。

济宁有“七十二衙门”之称，以形容此地官衙数目之多。以清代为例，《济宁直隶州志》（清乾隆五十年［1785］）：“州为督水监之所驻节故公署特多于他郡。”② 在该志书中提到的济宁直隶州的官署统计有：州治、州同知署、管河州判署、吏目署、河督部院军门、总督河道部院衙门（总督河道部院衙门原系济宁左卫署，宣德二年调卫临清）、中军副将署、山东通省运河道署、运河厅署、泉河通判署、济宁卫署、临清卫署、抚按察院、布政司行台、按察司行台、兵备道废署、治水行台（在城西，今废）、工部分司署、任城县故署、器皿厂新司（今废）、南城驿驿丞署、税课大使局、巡检司署（今废）、道正司（今废）等。这些官署除州治、州同知署、布政司、按察司为地方官府常设机构外，其他都是治运机构，明清两代治运之事直接归六部之一的工部所管，工部十分重视运河治理，派出主管运河治理工作的多是高级别官员，如前文提到明代治运的宋礼就是身为工部尚书来充任总河的。

《济宁是京杭大运河的河都——从元明清三代派驻济宁司运机构看济宁的历史地位》一文中根据《山东运河备览》③ 对济宁元明清三代的司运官衙作出统计梳理，本文选录其中品级较高的官员：

元代：

总部有开浚大臣、都水监、行都水监、总治河防使等。秩正三品。

---

① 《山东通志》卷七，文渊阁《四库全书》，第329页。
② ［清］《济宁直隶州志》卷七，国家图书馆数字方志。
③ ［清］陆耀：《山东运河道撰》。

明代：

总部有总理河道、总督河道、经理河漕、总漕兼河道、巡抚兼河道等，简称总河，由朝廷钦命署理，为运河最高行政管理机构，秩正二品，但不乏正一品、从一品大员充任。

监司：设运河兵备道，即运河道。明初，济宁设有两个道，即济宁道、沂州道。

清代：

总部设总河部院，钦命署理，秩正二品。据雍正《清会典》载："顺治初，仅设河道总督一人，又称总河，综理黄河、运河两河事务，驻济宁州。"

清自顺治元年至光绪二十八年的258年间，朝廷钦命了119任河督，共由101人充任，其中正一品大员近半。其间仅有27年（康熙三十一年至雍正七年），共4人，计5任总河移驻清江浦。

差巡：设河道副署衙门，驻节济宁州，秩从二品。

监司：为运河道署衙门，秩正四品。清设济宁河道、东兖巡道、兖宁道、兖东道、通省运河兵备道，简称运河道。

分司：即运河同知衙门，又称运河厅，职司同明代，为山东运河道副署，清初称分司，秩从五品或正六品。①

除了与运河有关的官府外，济宁地区在明清时期还有济宁卫与临清卫两个卫，卫按照国家制度规定也有用乐需求，唢呐等鼓吹最早就是兴起于军中。"鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中，而兵由此起矣。"②

2. 王府及其分支

济宁地区在明代因鲁王府就藩兖州，因此兖州升为兖州府，济宁为州，当下济宁地区在明代都属兖州府治下。兖州在明代是王府驻地，明代第一代鲁王朱檀

---

① 汪孔田：《济宁是京杭大运河的河都——从元明清三代派驻济宁司运机构看济宁的历史地位》，《济宁师范专科学校学报》2003年第2期。

② ［明］顾炎武：《日知录集释》卷五，黄汝成集释，长沙：岳麓书社，1994年，第168—169页。

是朱元璋的第十个儿子。他的生母郭宁妃《明史》中说她曾“摄六宫事”，① 备受朱元璋的宠爱，因此朱檀在出生时就很受朱元璋的疼爱，受封时仅仅两个月大，是由朱元璋代朱檀行祭告鲁国山川之礼。② 据《明史》载：“鲁荒王檀，太祖第十子，洪武三年生，生二月而封。十八年就藩兖州府，好文礼士，善诗歌，弭金石药。毒发伤目，帝恶之。二十二年薨，谥曰荒。”③ 朱檀死时有尚未满月的一子，即日后的靖王。明代鲁藩从洪武三年（1370）受封到南明永历七年（1653）共传十代，共计11王，除了荒王、靖王外，还有惠王、庄王、端王、恭王、敬王等。

亲王是明代地位最高的封爵，享有高级别的配置，这其中包括用乐的配置。王府作为连接宫廷与地方的中间机构，作为皇族一脉在此地生息繁衍，也为将国家礼制及用乐带入当地提供了重要契机。

结合于慎行著《兖州府志》（明万历二十四年版）④ 与《明史》卷一百一的记载统计鲁王、郡王与将军、中尉状况如下：

明代济宁地区鲁藩世系从洪武三年（1370）第一代鲁王受封到南明永历七年（1653）取消鲁监国，前后283年，传十代，贯穿有明一代。

郡王封号世袭，累计郡王封号18个。按照《明代兖州鲁王和王府》⑤ 一文中的说法，明代郡王封号中所谓“安丘王、乐陵王”等名称并非其实际受封之地，往往名号与其生活或安葬之地都无关联，郡王一般围绕在王府周边另建府邸生活。另统计到万历二十四年（1596）将军共387位，中尉375位。

《明史》对亲王、郡王、将军、中尉的品级及其授予规定：亲王嫡长子年及10岁则授金册金宝，立为王世子，长孙立为世孙，冠服视一品。诸子年10岁则授涂金银册银宝，封为郡王。嫡长子为郡王世子，嫡长孙则授长孙冠服，视二品。诸子授镇国将军，孙辅国将军，曾孙奉国将军，四世孙镇国中尉，五世孙辅国中尉，六世以下皆奉国中尉。⑥

---

① ［清］张廷玉等：《明史》卷一一三，北京：中华书局，1974年，第3509页。

② 周元英《滋阳乡土志》卷四：“舞雩台在泗河桥北，旧名郊台，洪武三年，封皇子檀于鲁，祭告境内山川，刻石其上……”。碑今已佚，转引自：胡新立《明鲁藩诸王墓及其世系考略》，载《邹县文史资料》第六辑。

③ 《明史》卷一一六，第3575页。

④ ［明］于慎行：《兖州府志》（万历二十四年版），济南：齐鲁书社，1985年。

⑤ 陈勇：《明代兖州鲁王和王府》，《中州今古》2003年第1期。

⑥ 《明史》卷一一六，第3557页。

可见王府亲王及其嫡长子、长孙都享有一品待遇，郡王为二品待遇，因此皇族享有高级别配置，这其中就有相应“乐”的配置。

3. 孔府

衍圣公府即孔府，随着统治者对孔子推崇的提高，对其后人也有封赐。汉元帝封孔子十三代孙孔霸为关内侯，号褒成君，汉平帝元始元年（公元元年）封孔子十六代孙孔均为褒成侯，从此孔子嫡长后裔开始世袭爵位。宋徽宗崇宁元年（1102）封孔子四十八代孙孔端友为衍圣公，自此“衍圣公”作为孔子嫡长后裔的世袭爵位直到1911年，历代衍圣公所居住的衍圣公府即坐落在济宁境内的曲阜。

衍圣公府坐落于此地对于这一地区的社会文化会产生一定的影响，虽然文化发源地未必是其文化传播地，但就儒家文化而言，作为中国传统社会中的正统文化，实际上历经千百年，其思想体系已经渗透到乡土社会中。曲阜作为文化发源地与其后代世居之地，与王府的传承相似，有衍圣公作为世袭爵位，未受封的孔氏子孙后代围绕此地分枝散叶，中国又历来重视宗族，儒家思想的渗透结合孔氏子孙在该地区长期的影响，是促使这一地区礼俗及其用乐保存相对传统的原因之一。

（二）历史上济宁地区的多种用乐形式

1. 衙前乐

历史上地方官府有“衙前乐”的设置见于宋代。《宋史》有“诸州皆有衙前乐”① 的记载。《续资治通鉴》记录冬至庭宴上赏赐乐人：“赐教坊乐人百缗，开封衙前乐人五十缗。”② 《东京梦华录》记录元宵节庆贺活动上：“内设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏，并左右军百戏。”③ 《都城纪胜》记录“瓦舍众伎”时提到：“绍兴三十一年，省废教坊之后，每遇大宴，则拨差临安府衙前乐等人充应，属修内司教乐所掌管。”④ 可见在绍兴三十年（1160）以后教坊短暂不存之时，诸州、县常设的衙前乐代为行使奏乐职能，《朝野类要》则对教坊与衙前乐问题有进一步的论述：“自汉有琵琶、筚篥之后，中国杂用外域之声，六朝则又甚焉。唐时并属

① ［元］脱脱等撰：《宋史》卷一四二，北京：中华书局，1990年，第3361页。
② ［宋］李焘：《续资治通鉴长编》卷四〇七，文渊阁《四库全书》，第199页。
③ ［宋］孟元老：《东京梦华录》，俞为民、孙蓉蓉主编《历代曲话汇编》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年，第103页。
④ ［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》，《历代曲话汇编》（唐宋元编），第113页。

太常掌之，明皇遂别置为教坊。其女乐，则为梨园弟子也。自有教坊记所载。本朝增为东、西两教坊，又别有化成殿钧容班。中兴以来亦有之。绍兴末，台臣王十朋上章，省罢之。后有名伶达伎，皆留充德寿宫使臣，自余多隶临安府衙前乐。今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所，然遇大宴等，每差衙前乐权充之。不足，则又和雇市人。欲责其知音晓乐，恐难必也。"① 此中记录的衙前乐人在宋代绍兴三十年以后已经完全在代替行使原本教坊的职能，但是乐人多是"歧路之辈"以说明不再是宫廷教坊正系。教坊之废只是一时之现象，但是宋代是俗乐渐兴的时代，衙前乐在教坊短暂不存之后发挥的作用也为将俗乐带入上层起到积极作用，这在一定程度上也会推动礼乐与俗乐的交融。

衙前乐是不是真的设在衙前这一点文献中没有再明确说明，但可以肯定的是衙前乐一定是为地方官府服务的，无论是作为教坊正系存在的衙前乐还是"歧路之辈"出身的衙前乐人，都承载礼乐与俗乐这两种用乐类型。

反观当下，济宁市中区现在还有一个名为"鼓手营"的地方，位于今县前街附近。该地方位置标示在清康熙十二年（1673）《济宁州志》的"州境图"上，可以看出城东标示出的是"张仙庙""东岳庙""江东庙""城隍庙""铁塔寺""火神庙"等寺庙，城西鼓手营的周边全部都是官府行政机构，如：东兖道、都察院、市政司、按察司、济宁州、济宁道、运河厅等。

"鼓手营"相传是明清时期为济宁直隶州内官府服务的吹鼓手们等候执事应差的地方。项阳在《山西乐户研究》中对地方官府中乐人执事应差这样评述："千百年来，乐籍到宫廷和各级官府中执事应差有一致性。地方官府也要迎来送往，举行各种繁复的礼仪庆典，虽然其程序及所用乐户的数量上可能较宫廷简化一些，但基本内容与形式相同。"② 《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》油印本中有《河津鼓吹乐源流浅谈》一文记述山西乐人的资料中说："凡官府迎送官员，宴请宾客，春秋祭祀，祭礼迎神，均要乐人吹奏助兴，如遇宴请省州府官，还要坐唱戏曲和吹奏佐宴。"③ 将历史与当下对照，从鼓手营的存在可以清晰地看到文献记载与济宁地方官府的实际状况十分吻合，衙前乐人极有可能存在于当地。

---

① ［宋］赵升：《朝野类要》卷一，北京：中华书局，2007年，第30—31页。
② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第211页。
③ 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，《中国民族民间器乐曲集成·山西·临汾·河津卷》，第90—93页。

2. 卤簿用乐

前文所述济宁地区官府云集且级别较高，高级别官府与高级别官员带来的是高规格用乐，中国古代以乐来显示阶级身分地位，王磐《朝天子·咏喇叭》："喇叭，唢呐，曲儿小，腔儿大；官船来往乱如麻，全仗你抬声价。军听了军愁，民听了民怕。哪里去辨甚么真共假？眼见吹翻了这家，吹伤了那家，只吹得水尽鹅飞罢。"该诗描述的就是唢呐鼓吹用于仪仗卤簿的情景。

卤簿和卤簿用乐由来已久。《明集礼》记载：

> 卤簿之制兆于秦，而其名则始于汉，或曰卤者大盾也，以大盾领一部之人，故曰卤部，或曰凡兵卫以甲盾居外，为导从捍蔽，其先后皆着之簿籍，故曰卤簿。①

可见在秦汉时期就有了卤簿，是宫廷和高官出行中仪仗队的意义。

《大唐开元礼·卷二》中记载一品卤簿的配置如下，其中明确规定了卤簿中"乐"的配置：

> 第一品：清道四人，为二重；幰弩一骑。青衣十人，车辐十人，戟九十，绛引幡六，刀楯八十，弓箭八十，矟八十；棡鼓、金钲各一，大鼓十六，长鸣十六，节一。夹矟二，唱上幡二，传教幡二，信幡六，鞮马六，仪刀十六，府佐四人夹行。革辂一，驾四。马驾士十六人，伞一。朱漆团扇四，曲盖二，僚佐、本服、陪从、麾幡各一。大角八。铙吹一部：铙、箫、笳各四；横吹一部：横吹六，节鼓一，笛、箫、筚篥、笳各四。②

《宋史》记载：

> 皇太子及一品至三品，皆有本品鼓吹。凡大驾用一鼓吹上千五百三十人为

① 《明集礼》卷四五，文渊阁《四库全书》，第320页。
② 《大唐开元礼》卷二，文渊阁《四库全书》，第56页。

五引，司徒六十四人，开封牧、太常卿、御史大夫、兵部尚书各二十三人。法驾三分减一，用七百六十一人为引，开封牧、御史大夫各六十六人。小驾用八百一十六人。太常鼓吹署乐工数少，每大礼皆取之于诸军。一品已下丧葬则给之，亦取于诸军。又大礼，车驾宿齐所止，夜设警场，用一千二百七十五人。奏严用金钲、大角、大鼓，乐用大小横吹、觱栗、箫、笳、笛，角手取于近畿诸州，乐工亦取于军中，或追府县乐工备数。歌六州十二时，每更三奏之。①

中国古代用卤簿之乐显示身分地位的尊卑，除了宫廷皇室与高官可以使用卤簿外，丧葬也有卤簿用乐，《晋书·礼志中》中有对宫廷丧仪用乐的描述："将葬，设吉凶卤簿，皆以鼓吹"，② 此时的吉凶之礼中可使用鼓吹作为卤簿用乐，反观当下该礼俗用乐中丧葬仪式上以鼓吹在道路上用以开道，实际上就是卤簿用乐在当下的某种遗存状。

3. 中祀、小祀用乐

除卤簿以外，地方官府的官属乐人还要为春秋祭祀、宴飨宾客服务。祭祀在中国古代社会中是十分重要的大事。中国传统社会祭祀，即吉礼分为"大祀、中祀、小祀"3种。

明末崇祯时期的《太常续考》"大祀源流事宜"细致梳理了大祀、中祀与小祀的祭祀内容：

祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。③

清代对大祀、中祀与小祀的划分情况在《清会典则例·祭统》中有如下记载：

① 《宋史》卷一四〇，第3301—3302页。
② ［唐］房玄龄等：《晋书》，北京：中华书局，1974年，第626页。
③ 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》，第5页。

祭统：一凡祀分三等，圜丘、方泽、祈谷、雩祀、太庙、社稷为大祀；日、月、前代帝王、先师孔子、先农、先蚕、天神、地祇、太岁为中祀；先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙，炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠、昭忠祠、双忠祠……等祠为群祀。①

济宁地区小祀众多，以《兖州府志》（清乾隆三十五年［1771］）② 记录的当时济宁地区的祀祠状况，统计其中出现3次以上的祀祠如下表：

表1：《兖州府志》（清乾隆三十五年）③ 记录济宁地区的祀祠状况

	兖州府	滋阳县	曲阜县	宁阳县	邹县	泗水县	滕县	峄县	金乡县	鱼台县	济宁州	嘉祥县	汶上县	阳谷县	寿张县
风云雷雨山川坛	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
社稷坛	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
文庙	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
忠孝祠	√	忠孝贤祠					忠烈祠								
城隍庙	√	县城隍庙	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
关帝庙	√	√	√		√	√	√			√					
龙神庙	√		√				三河口龙神庙			龙王庙	√		分水龙王庙		
火神庙	√		√							√					

① 《清会典则例》卷七五，文渊阁《四库全书》，第419—420页。
② 《兖州府志》（清乾隆三十五年），国家图书馆数字方志。
③ 《兖州府志》（清乾隆三十五年），国家图书馆数字方志。

（续表）

	兖州府	滋阳县	曲阜县	宁阳县	邹县	泗水县	滕县	峄县	金乡县	鱼台县	济宁州	嘉祥县	汶上县	阳谷县	寿张县
马神庙	√	√	√	√	√	√	√	√	√		√	√	√	√	√
八蜡庙	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√
邑厉坛	厉坛		√	√	邑厉庙	邑厉庙	邑厉庙	√	√	√	郡厉坛	√	√	√	√
文昌祠	√	√	√												
复圣颜子庙		√	√	√											
伏羲坛			√		√		√			√		√			
东岳庙						√		√		√					

上表所示，风云雷雨山川坛、社稷坛、文庙、城隍庙、火神庙等小祀基本是各个区县普设的祭祀对象。《汶上县志》（康熙五十六年［1717］）总结分类时载："其因民社而通祀者为社稷坛、雷雨坛、城隍庙、邑厉坛、八蜡庙、马神庙。"① 以说明这些祀祠是常设的，具有普遍性。

至于中祀，并非所有府州县常祀，《金乡县志》（康熙五十一年［1712］）记录有"先师庙"，《金乡县志略》（同治元年［1862］）"先农坛"，《滋阳县志》（光绪十四年［1888］）也记录了"先农坛"，《嘉祥县志》（宣统元年［1909］）中有提到"旗纛庙、先农坛"，其中旗纛在明代是属于中祀的，清代国家礼制中不再有旗纛中祀的规格，但是清代时的地方志中显示地方上仍然有保留旗纛庙之旧址。

中祀与小祀都有用乐，都由地方官府所属乐人来承担。"小祀乐用教坊司"，教坊司自宋代起已经是礼乐、俗乐兼备，到明代则是承载了鼓吹、戏曲、舞蹈等多种音声技艺形式 。中祀用乐则是雅乐与鼓吹并用，其中旗纛用乐则使用鼓吹。

吉礼用乐中的"中祀""小祀"由地方乐人承载，其用乐类型对于后世该地区礼俗用乐会产生一定程度的影响。

① 《汶上县志》卷二，国家图书馆数字方志。

4. 王府、孔府用乐

明代王府及其以下分支王府既然可以享有一品或二品待遇，其用乐也有很高的规格。明代明确规定王府用乐：

> 《礼部志稿·卷十六》："又定王府乐工：例设二十七户，于各王境内拨与供用……郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名应用，事毕即回原州县当差。"①

王府不仅仅是有俗乐需求，王国之地也有很多礼乐需求，如《明集礼》记录："诸王祭本国山川则用大乐。"② 大乐至今在济宁地区礼俗用乐中都是很常用的，并且有与大乐相对的细乐的说法。

孔府的乐人配给状况在孔府一块刻录了洪武二年（1369）圣旨的石碑上有明确记载：

> 中书省咨进，准江淮行省平章韩荣禄咨为林庙洒扫户、女户、乐户事，该照田平章榜文收集洒扫庙户一百户、乐户二十六户，尼山庙元设一十五户，另有石碑可考，虽有旧典增减，准否例从，女户、乐户不见历代载籍明文，林庙洒扫人户拟合存设名数多寡，宜从朝省定夺……③

碑文明确记载孔府配给26户乐人之事，相比王府只少1户，可见宫廷对待孔府优渥的态度。而孔府衍圣公在清代对于柳子戏的偏好与喜爱，实际上为这一地区柳子戏的传播与发展提供了很好的契机。

祭孔雅乐问题历来也是学术焦点，但是祭孔雅乐更多是在祭孔专祀专用，并未过多参与民间礼俗活动，对礼俗用乐本体影响不大。

5. 俗乐

伴随明清时期城市的发展，济宁商业日渐繁荣兴盛，在明代已经成为中国著

---

① 《礼部志稿》卷一六，文渊阁《四库全书》，第247页。
② 《明集礼》卷一四，第305页。
③ 孔府内洪武二年圣旨石碑，碑文内容转引自张咏春《孔府的乐户与礼乐户》，山东师范大学2005年硕士学位论文。

名的33座商业城市之一。据《大明会典·钞法》载："（宣德）四年，令顺天（北京）、应天（南京）、苏州、松江、镇江、淮安、常州、扬州……山东济南、济宁、德州、临清……共三十三府州县，市镇店肆门摊税加五倍，候钞法通行止。"① 此中可见在明代中叶济宁商业就很发达。"日中市贸群物聚，红氍碧碗堆如山，商人嗜利暮不散，酒楼歌馆相喧阗。"② 描述的就是济宁繁华旧时之场景，该诗记录了历史上济宁繁华之时商业的繁盛景象与俗乐的繁兴状况。

商业的繁荣使得济宁地区会馆繁多。据《济宁古代史》的统计，济宁地区会馆有："明代天启年间建立的浙江会馆、安徽会馆、福建会馆；另外，还有清代乾隆年间建立的三省会馆，道光年间建立的湖南会馆，以及清代中期建立的金陵会馆、江西会馆。据不完全统计，至道光年间济宁城区会馆达二十多个。"③ 会馆也会有戏台以供演戏之用，如项阳《从官养到民养：腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》一文，列举山东聊城山陕会馆中"在戏台墙壁上写有自道光到20世纪初多地戏曲班社的题记，涉及120余种剧目，既说明班社的流动性，亦显现当时富商巨贾对戏曲的巨大需求"。④

伴随运河漕运的繁兴，商业的兴盛直接带动山东地区济宁、临清等地城市的繁荣，推动了城市文化的发展，这在一定程度上也促进了戏曲、曲艺等城市音乐文化的兴盛，也因此济宁有"曲山艺海"之称。《中国戏曲音乐集成·山东卷》在山东省剧种分布图中标明济宁地区就有：山东梆子、柳子戏、吕剧、四平调、柳琴戏、两夹弦、京剧、坠子戏。⑤《中国曲艺音乐集成·山东卷》在山东省曲种分布图中标明济宁地区的曲艺品种有：山东琴书、山东渔鼓、山东落子、山东大鼓、山东八角鼓、鼓儿词、平调、领调、三弦平调、山东花鼓、山东清音、山东快书、评书、河南坠子，⑥ 20世纪初时有山东琴书在济宁立码头形成"殷、贺、茹"3家，更是显示出这里区域文化中心的地位。清末明初在济宁城市中心区以土山为中心出现大量戏院、说书棚，撂地说书艺人更是不计其数，如育华舞台、逢春戏院、书带

① 《大明会典》卷三一，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年，第553页。
② 《北河纪余》卷一，文渊阁《四库全书》本。
③ 朱承山、刘玉平：《济宁古代简史》，北京：中国文史出版社，2003年版，第273页。
④ 项阳：《从官养到民养：腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012年第1期。
⑤ 中国戏曲音乐集成山东卷编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1996年。
⑥ 中国曲艺音乐集成山东卷编辑委员会编：《中国曲艺音乐集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1998年。

草亭、同乐舞台、长春戏院、四海春戏院、福寿戏院、娱民戏院等。

三、济宁地区礼俗用乐现状

（一）济宁地区当下礼俗用乐场合

1. 婚礼与丧礼

婚礼和丧礼是人生礼俗中十分重要的组成部分，也是当下礼俗活动中最为常见的两种，与人们生活息息相关。婚礼与丧礼由来已久，早在“礼俗”一词出现之初，汉代郑玄就将礼俗注解为“礼俗婚姻丧纪旧所行也”，认为“礼俗”指的就是婚、丧之事，这只是对礼俗的早期注解，并非全面代表当下礼俗之内容，但是从中可以看出婚礼与丧礼从古至今在礼俗中一直占据重要位置。

婚礼是为庆祝两个个体组成新的家庭的仪式，婚礼也意味着两个家族的联姻，构建出新的亲缘关系。婚礼按照中国古代五礼分类属于“嘉礼”，而在实际婚礼中又包含了带有吉礼性质的拜祖（祭拜家族祖先并告之家族中有喜事），以及带有宾礼性质的宴请款待宾客的内容。

婚礼中“乐”是不可少的，婚礼请人演唱或者做一些娱乐表演活动是当下无论城市还是乡村都共通的，只是请谁演奏或演唱并无特别的规定。城市中婚礼一般会请舞狮队、西洋管乐队、歌手演唱流行歌曲等，乡村中会请到鼓吹班子、戏班子、请歌手演唱流行歌曲。济宁地区婚礼普遍请鼓吹班子参加，尤其是乡村中的传统中式婚礼上要请鼓吹班子为迎亲“鼓乐前导”，并在仪式过程中跟随吹奏，鼓吹是传统中式婚礼中不可缺少的。但也有特意不请鼓吹班子的地区，如汶上、兖州及其周边地区，这些地区的鼓吹班子更多是为丧葬服务的，因此慢慢变为婚礼避而不请鼓吹。

济宁地区传统婚礼一般都是2天的场，第一天中午鼓吹乐班过去，视地域不同诸如邹城还有请主、上喜坟的环节，意味着请家族中的祖先回家参加婚礼仪式，并且祈求先祖的庇护。晚上会搭起舞台演出，演出内容有鼓吹器乐曲、戏曲、流行歌曲等，演出一定要热闹喜庆，请乡邻围观赏听，以娱人为目的，娱乐性更强。选曲基本是选择一些节奏欢快的乐曲，以营造喜庆欢乐的气氛，流行歌曲演唱也会占很大比例。在婚礼当天迎亲接新娘的时候会有鼓吹班子一同前往奏

乐，并且跟随婚礼仪式进程吹奏，在宴席间隙吹奏，婚礼结束后新娘还要上喜坟，祭奠主家家族中的各位先祖。

丧礼在该地区的乡土社会被视为“大事”，每每丧葬仪式现场主家的门楣上会有“当大事”几个字，以显示子女的重视与孝心，丧葬仪式必用乐。丧礼按照五礼分类可划入“凶礼”之中，但是实际上丧礼仪式中又包含了“嘉礼”“宾礼”“吉礼”的成分，如果逝者年事已高，丧礼可称为“老丧”“喜丧”，被视为喜庆之事，丧葬仪式上会有宴席与演出款待前来吊唁的宾客，宾客前往吊唁与主家亲属之间又有相见礼。丧葬仪式上一般会有祭祖环节，这又带有“吉礼”之人鬼之礼的性质。

丧葬仪式的隆重程度因为与孝心相连，甚至作为孝心的体现而在该地区尤其受到重视，是最为常见的礼俗活动。丧葬仪式又意味着亲缘关系的重组与凝聚，尤其是因婚姻缔结的家族亲缘关系因逝者的离世会带来一定程度的缺失，借由丧葬仪式重构与弥补家族亲缘关系，将家族成员再度凝结在一起。

济宁地区的丧葬仪式有1天的也有2天的，大部分丧葬仪式都是1天完成，家族庞大或者经济富裕的人家才会举行相对隆重的2天丧葬仪式。

1天的丧葬仪式相对要简单，以2010年8月23日嘉祥县任家店一场丧葬仪式为例，基本是“谢客—堂祭—烧轿—送葬—上林”几个环节，谢客是答谢前来吊唁的亲朋好友，孝子要对前来吊唁祭拜的人跪拜行礼，堂祭则是家族中孝子、孝眷对逝者的跪拜行礼，烧轿是将做的纸轿、纸马、纸电视等一应祭品在楼口烧掉，最后是上林安葬。这些环节中都有用乐，在谢客的环节会吹奏很多戏曲曲牌，或者咔戏、流行歌曲等，其他仪式环节的用乐相对要古朴，吹奏老曲牌子。

较为富裕的家庭会举行2天的丧葬仪式，第一天一般在中午开始，以2011年8月1日、2日邹城市看庄镇小付楼村张家丧葬仪式为例，其程序第一天有“响家什—启门治丧—引魂—明穿孝—起鼓”五个环节，第二天主要是“家奠—烧轿—送灵上林”三个环节。每一个环节都离不开用乐。响家什由鼓吹班子吹奏表示丧葬仪式正式开始；启门治丧环节即是迎接前来吊唁的客；引魂并非所有丧葬仪式都有，这是根据逝者离世的方式决定的，逝者张家老太太是在去地里割草时突发病去世的，所以“引魂”即将逝者的亡灵引导回家；明穿孝是为女婿在堂前戴

孝；起鼓安排在晚饭后，主要是戏曲、歌曲、器乐曲演奏，带有演出娱人特点。第二天的家祭由家族中人参与对逝者的祭奠活动，家祭过程中都会有流水席宴请前来的一拨拨宾客，之后烧轿、上林安葬完成整个丧葬仪式。

2. 过3周年、10周年

逝者去世不久举行的丧葬仪式叫热丧，去世3周年和10周年举行的祭奠礼俗被称之为冷丧。“过3周年、10周年”指在逝者去世3年和10年以后，其家人再次为其举行一次丧葬仪式，以示后人不忘逝者、沉痛哀悼之情。过3周年或10周年的仪式并无约定俗成要大办或一定用乐，但是3周年或10周年是一定要为逝者举行的。

另外，每一具体的乡镇或因受周边环境影响或因某几户人家带动，其习俗也是会发生变化的。如梁山县过去丧葬没有“过10周年”用乐的习俗，近年来受到毗邻的菏泽一带丧葬“过10周年”习俗的影响，也开始有人家过10周年请鼓吹班子参与。

隆重一些的3周年和10周年仪式具体程序一般与丧葬仪式主体部分相同或稍有缩减，主家一般要披麻戴孝、搭灵棚、摆供，前来的客人也要参照丧葬仪式的规格带上供品，并且跪拜行大礼，主家还礼。靠近菏泽的地区有请鼓吹班子参加3周年和10周年的习俗，甚至有的人家3周年仪式隆重程度不亚于丧葬仪式，以显示家族重视。但也有一些人家3周年和10周年只局限于家族至亲，儿女为父母摆供烧纸，并不再邀请更多亲朋参加。无论用乐与否或者隆重程度上存在何种差异，3周年和10周年祭祀礼俗都是一定要为逝者举行的。

3. 祭祖

中华民族是一个十分重视宗族的民族，以亲缘关系维系的宗族社会是历史学、社会学、人类学等学科共同的研究对象，宗族在中国社会关系中占据重要位置。

采访济宁市嘉祥县任家店的任氏乐班时，笔者到过任氏家族新修的祠堂，该祠堂修于2002年，由该族人合资修建，用以记录家族变迁与祭奠第一代迁居至此的家族祖先。

在任氏祠堂修建好之后举行过隆重的祭祖仪式，据介绍说有很多外地甚至远在海外的任氏子孙前来参加祭祖盛典，祭祖仪式上请鼓吹乐班参与吹奏。

嘉祥县有名的鼓吹艺人伊双来介绍说：“年初一有祭祖的，在家庙，家里的爷

们都去。比如曹家祭祖，周围姓曹的都去，就是用大场喝礼这些，三献礼什么的，得磕24个头。”中国北方的自然村往往是一个或者几个家族为主构成的，所说“周围姓曹的”只是一种笼统的说法，这些“周围姓曹的”人家都是曹氏家族的分支，因此理应参与祭祖。而女性在传统家族观念中是要嫁入到别家为妇的，因此不必参与祭祖。“喝礼”的场合必定是有礼相参与的，“喝（音hē，平声）礼”是对礼相主持仪式时声音语调的形容，礼相在仪式中并非用平时抑扬顿挫语调说出指令，声音带有唱喝之意，但是与歌不同，与传统吟诵调有相似之处。礼相在礼俗仪式中起到主持者的作用，礼相知礼懂礼，能够引导仪式进行。鼓吹班子在祭祖仪式中听从礼相指挥，一般吹奏古朴的老曲牌子伴随仪式进行。

4. 庙会

庙会属于岁时礼俗，以年为单位周而复始循环。庙会在明清时期发展迅速，成为乡土社会重要的礼俗活动，当下虽有时代变迁但是仍有遗存。

就济宁地区而言，城市中在过去几十年一直保留的正月初一踩街礼俗活动，其中有舞龙、划旱船、舞大头娃娃等活动，由四乡民众参与，而近几年因阻碍交通等现实因素，将其放置在广场舞台上进行，变为“民间艺术展演”的形式，节目内容也有很大的改变，倾向于舞台演出的形式。

历史上早有庙会以戏酬神之礼俗，济宁地区庙门正对戏台的现象是很常见的。从《济宁市志》一书中对于济宁戏楼的整理可以看到，现济宁行政区划范围内所列的21个戏楼中有16个戏楼都是正对寺庙门与寺庙有直接关系的，有火神庙戏楼、城隍庙戏楼（济宁）、凤凰台戏楼、关帝庙戏楼、分水龙王庙戏楼、城隍庙戏楼（汶上）、李官集戏楼、卧佛山戏楼、土地庙戏楼、南站戏楼、兴国寺戏楼、南华观戏楼、炉丹峪戏楼、三清殿戏楼、白云观戏楼、玉皇山戏楼。① 诸如此类戏楼正对寺庙的现象在中国多地都可见到，是普遍存在的现象。

《齐鲁文化大辞典》中又有“谢神戏”的条目：“地方戏曲班社演出习俗。旧时，如求福、求寿或禳病、消灾、高中、升迁后，常请戏班演戏谢神，称‘谢神戏’。演出地点一般在谢神还愿院内，多演出祝福庆寿剧目或短折清唱。演出时间较短，戏班参加人员不多，戏资每人一份，或加壶酒糕点，此习俗流行于鲁西

① 济宁市地方史志编纂委员会编：《济宁市志》，北京：中华书局，2002年，第1442—1443页。

南、鲁西及其他一些地区。”①

当下济宁地区庙会数量整体看与历史上相比减少了很多，庙会在商品经济大潮中物资交流的成分增多，也有政府主导的色彩。但是仍存的诸如农历二月初二峄山祭祀山神的“峄山古会”庙会、农历三月十五南旺分水龙王庙祭龙王庙会等庙会活动中，仍有请戏班演戏和请鼓吹班子前来吹奏演出的惯例。参与庙会的民众一部分是因庙会带来的物资交流而来，也有相当部分的参会者是怀有祭神祈求平安顺利的美好愿望而来的。

无论时代如何变迁，虽然物资交流的内容吸引了更多的目光，但是祭与祈的观念仍是庙会的文化内核，缺少了祭与祈，庙会不能再称之为庙会而应称之为“集”。戏曲与祭祀庙会背后折射出的是历史上乐用以祭祀、献戏的大传统在当下的积淀。

5. 开业庆典、祝寿、上梁等

开业庆典、祝寿、上梁等都有请鼓吹班子或戏班子的，这些礼俗活动往往更多是嘉礼的性质，有庆贺之意。活动有一定的时间性，如开业会选择“吉日”，祝寿一般是六十、七十、八十等整数的“大寿”才会大办，但是并无特定时间周期规律。

开业活动有请鼓吹乐班助兴庆贺的习俗，开业请鼓吹班子在店前支起舞台，演唱戏曲和流行歌曲，吹奏鼓吹乐曲，内容并无特别的规定，主要为了烘托热闹的气氛，同时吸引人群围观。

近几年祝寿请鼓吹班子的现象逐渐增多，但是祝寿请鼓吹班子和戏班子的现象并非当下新兴礼俗用乐形式。

（二）济宁地区礼俗用乐类型

当下该地区礼俗用乐有3种主要类型：鼓吹、戏曲和流行歌曲，其中最为重要且常见的是鼓吹乐。济宁地区礼俗用乐中鼓吹艺人群体是数量最多的，有请鼓吹班子但是不请人演唱的，但是没有只请人演唱不请鼓吹班子的礼俗活动。

1. 鼓吹乐——鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹之相异相通性

济宁地区的鼓吹乐是山东鼓吹中具有代表性的，在全国鼓吹乐系中也是不容

① 车吉心等主编：《齐鲁文化大辞典》，济南：山东教育出版社出版，1989年，第248页。

小觑的一支。通过田野调查发现，该地区婚丧礼俗活动的主家按照惯例都会先与当地鼓吹班子联系，定下日子，再由鼓吹班子组织戏班子和联络唱流行歌曲的人员，因此实际上该地区的礼俗用乐是以鼓吹为主导的。该地区的鼓吹乐当下学界将其分为鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹两派，既分为两派，必然之间存在相异之处，但是笔者通过对两派鼓吹乐的实地调查与对老艺人的采访后发现，鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹，在历时性层面上又有很多的相通之处，另外该地区鼓吹艺人数量很大，且很多具有家族数代传承背景。下文分别详述。

（1）鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹的相异之处

该地区在中华人民共和国成立后涌现出如任同祥、袁子文、孙玉秀等优秀的民间艺术家，这些鼓吹艺人都有家族数代传承，掌握了大量曲牌，技艺水平很高，长期为礼俗活动服务。历史上“下九流”的身分使人们长期对这一群体持轻视态度，直到1949年后才得到相对平等的身分，才为人所关注。1949年后对这一地区鼓吹乐的研究也有很多，尤其1979年以后，对这一地区鼓吹乐的研究愈来愈细致深入，并且逐步根据主奏乐器、常用曲目以及演奏风格等将其划分出流派。

《鲁西南鼓吹乐初探》中将山东鼓吹乐分为东路、中路和西路三部分，其中“西路主要流传于菏泽、济宁、聊城地区，演奏形式多以唢呐、锡笛领奏为主”，并且将鲁西南鼓吹分成三派：“以菏泽地区为中心的鼓吹乐；以济宁地区为中心的鼓吹乐；以聊城地区为中心的鼓吹乐。”① 此时的鲁西南鼓吹乐覆盖了菏泽、济宁与聊城地区。

《鲁西南鼓吹乐选集》在对于鲁西南鼓吹乐覆盖地域问题的阐述中，认为其包括了菏泽、济宁地区。②

《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》中首次将山东鼓吹乐分为了4个流派，分别是：鲁西南鼓吹、鲁中南鼓吹、鲁北鼓吹和鲁东鼓吹。因此在现行济宁行政区划中又包含两种风格的鼓吹乐品种，《中国民族民间器乐曲集成》一书中将其称为：鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹。

《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》对于鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹分别是这

① 袁静芳：《鲁西南鼓吹乐初探》，中央音乐学院音乐学系民族音乐教研室，1980年，第3页。
② 山东省群众艺术馆、中央音乐学院音乐学系民族音乐教研室编：《鲁西南鼓吹乐选集》，1982年，第1页。

样阐述的：

> 以菏泽为中心的一派称为“鲁西南鼓吹”，这一流派实力雄厚，曲目丰富，技艺高超，乐队组合灵活精干，演奏上刚柔兼长，热情豪爽。锡笛是其特有乐器。代表性艺人有：任同祥、袁子文、魏永堂、曹瑞启、和贯贤、张玉柏、耿德存、冯明宪、徐广爱、郜来义、甄成行、李广福、杨兴泉。
>
> 以邹（城）、滕（州）、峄（山）为中心的鲁中南派称为“鲁中南鼓吹”。因其在地域上与鲁西南毗邻，在艺术风格上又较为接近，所以过去一般都将二者统称为“鲁西南鼓吹”。但此派自成一格，别具特色，艺人们自称为“平派”。所谓“平”，除了含有地域因素（居于南、北二派之间）外，更重要的是概括了这一流派在演奏上以柔见长，含蓄细腻，优美平和，如歌似诉的艺术特点。铜笛是其特有乐器。代表性艺人有：牛允海、孙玉秀、魏广声、张宗实、郭传家、孟广荣、韩广友、赵仰伦、季宪代、朱殿臣、王正元、孙景河、周作芳、王庆寿、王字洪、高刊义等。①

通过以上论述可知，鲁西南鼓吹以山东西部菏泽地区为中心，济宁地区的嘉祥、汶上、梁山、金乡的鼓吹乐都带有明显的鲁西南鼓吹特征，其中又以嘉祥最有代表性。乐队组合以木杆唢呐为主奏乐器，鼓、锣、镲等打击乐器结合，有单大笛（1支唢呐主奏）、对大笛（2支唢呐主奏），咔戏（把攥子）等形式。

鲁西南鼓吹的代表性曲目有：《开门》家族（包括《五字开门》《上字开门》等）、《大笛绞》《婚礼曲》《抬花轿》《百鸟朝凤》《大合套》等。

鲁中南鼓吹以邹城、滕州、峄山为中心（滕州虽目前归属枣庄市，但是在1979年以前名为滕县，归属在济宁市行政区划中，其礼俗用乐也与邹城、峄山等地相近）。鲁中南鼓吹又称为“平派”，以铜杆唢呐为主奏乐器，也常用管子主奏。乐队组合形式一般以唢呐、笛子、管子主奏，吹管乐器与打击乐器相结合。代表性曲目有《集贤宾》《五六五》《十样景》《庆贺令》《朝天子》等。

---

① 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第27页。

从当下共时性层面看，二者的确有很大的差异性，其差异性大致表现在3个方面：

A. 风格

鲁西南鼓吹风格热情豪放，炫技性强；鲁中南鼓吹风格较为细腻古朴。

B. 代表性乐器

鲁西南鼓吹使用木杆唢呐为主奏乐器；鲁中南鼓吹则使用铜杆唢呐为主奏乐器。

C. 代表性曲目

鲁西南鼓吹乐代表性曲目为《百鸟朝凤》《一枝花》《抬花轿》等，鲁中南鼓吹乐则是《凡调五六五》《集贤宾》《十样景》等为代表性曲目。

而这些差异很大程度上是由乐人主动选择所导致的结果，就其历史渊源上看，在上述差异性背后鲁西南鼓吹乐与鲁中南鼓吹乐其实有很大程度上的相通性。诸如常用曲目问题，乐人普遍吹奏的曲目时间久了约定俗成变为代表性曲目，而此地不常用曲目在另一地区变为代表性曲目，但是全面来看的话，其实彼此间有很大的相通性，而这些相通的部分又往往会被“代表性”所掩盖使人忽略不察。

（2）鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹的相通性

袁静芳《乐种学》在论述乐种的基本特征时提到“历时性”问题：

> 历时性的时代标志是乐种在时间上所显示出来的特征。由于乐种的产生、发展、变异是在特定的历史过程中逐步构成的，而在这个历史过程中其变异、更新往往表现为局部的、量变的。因此，每一个乐种，特别是历史悠久的古老乐种，它自身都不同程度地存留有不同历史时期、不同文化背景的积淀，以及不同民间音乐家创造的痕迹。聆听它的演奏，既是当代的，也是历史的。也就是说，在它今日的风貌中，闪烁着过去时代的文化光彩。①

任何一种艺术形态都不是封闭的，或多或少会吸收接纳周围同类或者旁类艺术样态的优秀成分，并在自身积淀下来。但是从其历史渊源上看，不能忽视其历史上

① 袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999年，第4页。

国家体系内传播的一致性。以往对于鲁西南鼓吹乐和鲁中南鼓吹乐的研究更多是从共时性上切入，呈现二者的差异性较多，对二者的相通性鲜有涉及与关注。

鲁西南鼓吹乐与鲁中南鼓吹乐这两个在共时性上呈现差异性的乐种，笔者在历时性层面上进行历史纵向的挖掘后，认为其在历时性层面上存在交集与相通性。

笔者在田野中以该地区有家族数代传承背景的鼓吹班社为研究对象，或跟踪现场或访谈，在历时性层面进行挖掘时，发现虽然当下嘉祥地区的鼓吹乐更多地呈现出与菏泽地区鲁西南鼓吹的一致性特征，但是其在历时性上，又积淀了一些与鲁中南鼓吹乐相通的成分，结合与鲁中南地区鼓吹的对比，其共通性表现如下：

A. 乐器

以往认为鲁西南鼓吹乐以木杆唢呐为主奏乐器，鲁中南鼓吹乐则以铜杆唢呐为主奏乐器，当下看来的确如此。但是笔者在曾居住在嘉祥县疃里镇的杨家乐班传承人杨兴全那里见到了家藏的铜杆唢呐。该器杆身（不加哨嘴和唢呐口）长22厘米，通体覆盖黑漆，黄铜小喇叭口，按音孔大多存在不同程度的磨损，可见其使用时间之久。从其外形上看与鲁中南鼓吹乐的特色乐器铜杆唢呐无异，并且杨兴全表示说，在他父亲生活的年代，至少20世纪50年代时还在吹铜杆唢呐。

家住嘉祥县的国家级非物质文化遗产传承人伊双来也表示，嘉祥地区是“在这百十年来才开始吹木杆唢呐，更早的时候嘉祥地区吹的都是铜杆唢呐”，主奏乐器的变迁与乐人的主动选择也有很大关系。

而鲁中南地区虽然有铜杆唢呐作为特色主奏乐器，但是并非在铜杆唢呐之外再无其他主奏乐器，在鲁中南地区木杆唢呐也是十分常见的，与铜杆唢呐交替使用。

另外，铜杆唢呐作为主奏乐器的现象在诸如山西、河南等地方都有。

B. 用调

嘉祥地区鼓吹乐用调有两个调名体系名存的现象，柳子戏调名体系与工尺七调调名体系并存，这个问题在袁静芳《鲁西南鼓吹乐初探》中有详细描述，如下表所示：

表2：柳子戏调名体系与工尺七调调名体系①

民间鼓吹乐称呼	柳子戏称呼	筒音和指法		G调锡笛(第三孔=G)	E调唢呐(第三孔=E)
尺字调	越调	筒音sol	第三孔为do	1=G	1=E
六字调	平调	筒音re	第六孔为do	1=C	1=A
上字调	二八调	筒音la	第二孔为do	1=F	1=D
凡字调	下调	筒音mi	第五孔为do	1=♭B	1=G
五字调	起调	筒音do	筒作为do	1=D	1=B

笔者在对邹城孙家班传人孙化洋采访中了解到在该地区鼓吹乐上也有相似名称，在铜杆唢呐（♭B调唢呐）上表示为：

平调——♭B调——筒音作re

凡调——♭E调——筒音作la

雅调——♭A调——筒音作mi

越调——F调——筒音作sol

五字调——C调——筒音作升do（五字调音不全）

虽然孙化洋及其他艺人表示没有听过这种调名体系与工尺七调有对应关系，但是上述调名中已经包含了“凡字调”“五字调”的工尺调名和属于柳子戏调名体系的“平调”“越调”。“雅调”在早些时候因为乐人避讳“ya”音，因此称其为“彩调”（音名）。如此来看，艺人当下流传的调名至少应当是几种调名体系混杂在一起的。虽然鲁中南地区的调名体系不像鲁西南调名体系呈现出两条清晰的对应的调名体系脉络，但是在其一脉中已经包含了两种调名体系，这也反映了柳子戏传播区域的广泛性。

C. 曲目

当下一般将《百鸟朝凤》《大笛绞》《大合套》《风搅雪》《抬花轿》《锁南枝》《滚绣球》等作为鲁西南鼓吹乐的代表性曲目，鲁中南鼓吹乐的代表性曲目有《集贤宾》《采茶歌》《五六五》《十样景》等。

笔者在2011年8月从嘉祥县文化馆得到一本20世纪80年代该县文化馆挖掘整

① 袁静芳：《鲁西南鼓吹乐初探》，第23页。

理的唢呐曲集，共收录有120首曲子，分为常用曲牌、传统套曲、传统小曲、戏曲曲牌四部分。如下：

表3：嘉祥县文化馆挖掘整理的唢呐曲牌

	曲名
常用曲牌	【欢庆双胜利】【五字开门】【慢板五字开门一/二】【凡字开门】【大笛落子】【慢板落子】【快板落子】【婚礼曲】【天下同】
传统套曲	【五节大扬州】【大笛山坡羊】【将军令】【抱亡牌】【慢板抱亡牌】【二板抱亡牌】【到春来一/二】【状元游街】【朝天子】【慢板朝天子】【青羊歌带绞尾】【串鼓头】【后山鹧头带绞尾】【拜鼓套曲】【凡调五六五】【十样景】【拿天鹅】【孟姜女哭长城】
传统小曲	【扬州开门】【大桃红一/二】【一句半一/二】【二迷子】【三根香】【四合四】【五念肘】【十样景】【十杯酒】【上小楼】【下盘棋】【小定子】【小轿车】【拐咕轮】【水罗音】【金蟾戏月】【山坡羊】【后山鹧子】【肚里疼】
戏曲曲牌	【出天子】【朝天子】【平调欠场】【平调慢欠场一/二】【正工调欠场】【工字调欠场】【工字调快欠场】【小工调欠场】【正唢呐皮】【哭唢呐皮】【将军令】【得胜令】【状元令】【中军令】【回马令】【报马令】【走马令】【落马令】【消军令】【拆书令】【哪吒令】【王八令】【新水令】【拜望令】【奇怪令】【一骥马】【一枝花】【二迷子】【三元鼓】【四合四】【四大罗】【大桃红】【小宫花】【小金钱】【小芙蓉】【大辕门鼓】【三辕门鼓/二辕门鼓】【到春来】【反救驾】【文风入松】【武风入松】【园林好序子】【园林好】【老虎碰】【急三枪二虎碰】【板公子】【抬阁】【红绣鞋】【粉蝶儿】【夜钟】【爬山虎】【撞金钟】【紫金杯】【满营欢】【收江南】【普天乐】【江流水】【接断桥】【荞麦穗】【闷歌】【划扇】【蛾螂】【掏老鸹】【错字】【娃娃】【笛腔小放牛】【扬州】【扬州开门】【大洞房】

如上表显示，在20世纪80年代鲁西南地区仍有【十样景】【凡调五六五】等鲁中南地区常用曲牌，并且【山坡羊】【朝天子】等是中国传统曲牌中的常见曲牌。可见不仅是鲁西南鼓吹与鲁中南鼓吹之间在曲牌问题上具有相通一致性，其与中国传统用乐也有相通之处，可见历史之一脉相承，无论是鲁西南鼓吹还是鲁中南鼓吹，派系的分割并不能割断其与中国传统用乐体系之间的关联。

另外，无论是鲁西南鼓吹还是鲁中南鼓吹，艺人演奏时都有很多二度创作的成分，加花加穗子变奏是常用手法，以“直梗”为主要旋律，在“直梗”的基础上采用加花变奏、板式变化、反复等多种变奏方法演奏。变奏是这一地区鼓吹乐的一大特点，追求在“直梗”基础上不断地变化。还有诸如《百鸟朝凤》《抬花轿》《一枝花》这些都是融合了很多老曲牌子元素后再度创作的新曲。在田野调查可以看到，诸如《百鸟朝凤》《抬花轿》《一枝花》《朝天子》这些曲目是在鲁西南地区与鲁中南地区都很常见的共通曲目。

2. 鼓吹乐班与鼓吹艺人

济宁地区鼓吹乐从业艺人众多，且技艺水平普遍很高，很多鼓吹艺人都是家族数代传承。

以嘉祥县为例，通过当地文化馆提供材料结合实地走访艺人可知，20世纪该县鼓吹艺人中有五大班社当属最盛者：

> 东部靠近大运河与济宁接壤的疃里镇，以杨兴云为代表的“杨家班”；西邻菏泽市的老僧堂乡，以曹瑞启为代表的“曹家班”；中部地区的大张楼镇，以任同祥为代表的“任家班”；北部地处嘉祥、梁山、郓城三县交界处的黄垓乡，以赵兴玉为代表的“赵家班”；南部山区纸坊镇、马集乡一带，以贾传秀为代表的“贾家班”。①

此并称为“五大班”。现五大班家族中仍有一部分人从事此业，例如邹城市以孙化洋（孙玉秀之子）为中心的孙家班，滕州市羊庄镇以崔怀义为中心的崔家班等都是鲁中南鼓吹乐的代表性家族。一部分艺人在解放初受聘到城市专业音乐院校从事教学工作，如任同祥，还有一部分艺人加入了当地文艺团体，如杨家班中的杨兴全（杨兴云之弟）退伍后在嘉祥剧团工作，为剧团吹奏。但是从比例上看，为礼俗服务的艺人占大多数。

艺人技艺的传承方式有两种：家传和师传，新中国成立前的鼓吹艺人或者是家传或者是师传，非这两种出身的艺人不许搭班上事。因此在1941年发生砸扬琴棚事件，该事件起始就是因为原本自娱性演出的扬琴（即山东琴书）参加1941年重修城隍庙开光演出时，被人以“无枝无蔓野说书”为由砸了扬琴棚，这也直接促成了1942年殷田昌、贺金城、茹兴礼三大门户在济宁各立码头，以确立其师传支脉。

近年来随着鼓吹乐用乐礼俗的恢复，又有很多新人加入到鼓吹艺人队伍中，原本以家传为主，如今也变为师传为主。例如《当下非主流化生存的传统音乐教

① 摘自国家级非物质文化遗产申报书“鲁西南鼓吹乐”申报材料。

育形式——以鲁西南和冀中为例》① 一文中对菏泽、聊城、济宁地区教授唢呐技艺的音乐学校有大量的记录，这些音乐学校都是非主流学校教育方式，基本是沿袭了师傅带徒弟的方式传播唢呐技艺。学校的开办者往往是“门里人”出身，或者至少是有家传背景的当地有名的鼓吹艺人，学生在这些音乐学校学习传统技艺的同时参与民间礼俗活动，从中学习礼数，熟悉礼俗仪式程序，学习完成之后回到乡土社会为民间礼俗用乐服务。

鼓吹艺人除了会演奏唢呐外，老艺人一般还会剃头，这称为“清水”与“浑水”，② 只会其中一样的叫“清水”，两样都会的叫“浑水”。1949年前后吹鼓手在路上遇到理发店时会停止吹奏，等经过后再继续吹奏，以示本是同行之意。

但是1949年前鼓吹艺人或者戏曲演员的社会地位是极低的，艺人们自己形容说是“下九流”，会被人看不起，邹城孙家班班头孙化洋称世代传承的鼓吹乐人家族又被称为“老窝铺”。孙化洋是邹城市看庄人，是当地有名的“门里人”出身的鼓吹艺人，他的父亲孙玉秀（已去世）在当地又名“孙大吹”，参加过国庆10周年的盛典，1984年以铜杆唢呐演奏获得全国唢呐大赛的金奖，1992年被授予“中国民间唢呐演奏家”称号。其曾祖父孙宝中于清朝咸丰年间从滕县（今滕州市）级索镇孙庄逃荒到了邹城看庄镇白水村，为谋生拜当时滕县界河“门里人”、唢呐名家杨佳芳为师，自此孙家以鼓吹为业代代相传，到孙化洋这一代已经是六代鼓吹艺人了。关于“窝铺”问题秦晓妍《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》一文中这样总结：“由于雍正饬禁乐籍，既往在官府中应差的官属乐人们还归民籍后被划分坡路以为衣饭来到乡镇之时，初起阶段只能搭建窝铺这样的临时居住场所，其后虽有正式居所，但却沿用了当年来到乡镇之时的称谓，所谓吹鼓手窝铺应是这样一个产生过程。”③ 孙化洋家族从事鼓吹手行当到他这一代仅有六代，时间上看断不会推到雍正年间，同时孙化洋表示周边地区只要是家族传承此业的都被称为“老窝铺”，该词从原本形容下分坡路的官属乐人，过渡到用以称呼自愿承接鼓吹手行当并世代传承此业的家族。

另外，鼓吹艺人之间有“盘道”之说，鼓吹班子如果因上事要到其他村镇，

① 项阳、留钕铜：《当下非主流化生存的传统音乐教育形式——以鲁西南和冀中为例》，《文艺研究》2005年第3期。
② 2010年8月11日由所访微山县鼓吹艺人刘宝斌得知。
③ 秦晓妍：《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》，《中国音乐》2011年第4期。

需要到此地固定的唢呐班子家中“盘道”，即拜访。项阳在《山西乐户研究》中记录了乐户在乐籍体系解体之后以划分“坡路”“分乡文字”① 的形式划定各自为民间礼俗服务的地域范围。济宁地区鼓吹艺人中虽未有“分坡路”“分乡文字”等，但是“盘道”之说可以看出历史上鼓吹艺人上事确实是有其活动范围的，不能随意越过“地盘”。乐籍制度解体后曾经的官属乐人转而为民间服务以谋生，“盘道”或“分乡”的目的即是为了更好地平衡行业内发展，是由官养转为民养之后乐人们为了生存，在面向乡土社会谋生时形成的“行规”，或者隐性成俗的“盘道”，或者显性彰显为“分乡文书”的文本形式。

鼓吹艺人通过为礼俗活动服务所得的收入传统上分为两大部分，济宁学院的唢呐教师王明杰老师介绍说这两部分收入称之为身价与外相。前者是与主家谈好的为礼俗活动服务的基本价钱，后者则是在礼俗活动中得的不固定的赏钱，如女儿或者外甥女点戏给的赏钱，迎接前来吊唁的宾客而得的赏钱等。

目前这一地区的礼俗用乐需求量很大，孙化洋班社的成员告诉笔者，这个班社1年大概能接到100多场（其中很多是一场需做2天的），一般的班社一年接到几十场。其中冬天和夏天是丧葬仪式活动比较多的时候，春秋季节会有较多的婚礼仪式。

乐班成员或者戏曲艺人的收入在谈好的价钱外也有很大的浮动，浮动空间则是由艺人自身技艺水平的高低和主家经济实力与出手阔绰与否决定的。另外班头的抽成方式也各不相同，有的班社班头只取比总收入的平均数稍多一些，这样班社成员得到的收入相应就会多一些。有的班头则从中拿取了很大的比例，比如笔者跟踪采访过的微山县一个班社，班头在旺季时一个月收入大概能有1万元左右，而班社成员年平均收入大概2万元左右，有很大的反差。

3. 戏曲

当下礼俗活动中的戏曲也占据很大比例，其中一部分是直接请戏曲演员演唱戏曲名段，多是根据主家需要（主要是经济实力）由鼓吹班子联络戏曲演员临时搭班加入，人员并不固定。戏曲演员大多能掌握2~3种剧种，经常是一人分饰多角来演唱名戏名段，所演唱剧种大多是豫剧、山东梆子、吕剧、京剧、柳子戏

① 项阳：《山西乐户研究》，第84—86页。

等。另一方面，鼓吹乐中也包含了大量的戏曲内容，如通过“咔戏”技巧用唢呐模仿戏曲唱腔，或者吹奏戏曲选段、戏曲曲牌等。

该地区鼓吹乐博众家之长吸纳了周边众多艺术形式的优秀成分，这也是当地鼓吹乐炽盛受到百姓喜爱的重要原因之一。济宁学院唢呐教师王民杰生动地将济宁地区鼓吹乐吸纳众多艺术形式的现象描述为：“唢呐就是一个筐，什么都可以用它来表现。”该地区鼓吹曲牌中吸收了大量的戏曲曲牌，大量使用“咔戏”的演奏手法来模仿唱腔，并且在戏曲演唱时鼓吹乐承担伴奏。鼓吹乐与戏曲之间有千丝万缕的联系，后文详述。

流行歌曲在礼俗用乐中占据比例不多，而且分场合，只有在娱人的场合中才能演唱流行歌曲。流行歌手一般是年轻姑娘，台下有人点歌时戏曲演员也会临时客串演唱流行歌曲。

很多时候戏曲演员与流行歌手是身兼两职的，成员有来自当地文艺团体的，也有艺校毕业的学生，较为复杂。

四、对济宁地区礼俗用乐几个问题的探讨

（一）柳子戏积淀于济宁地区的历史渊源

“其实中国传统社会中礼乐与俗乐是具有张力的两极，在社会生活中相互作用，相互补充，哪一极都不可或阙者，虽然在不同历史阶段显现人们对某一极更为看重或称偏重，但在中国传统乐文化中，礼乐与俗乐其实都是不可偏废，这样的形态贯穿中国传统社会始终。”① 礼乐与俗乐是中国传统音乐两大组成部分，恰如礼与俗之间的张力，礼乐与俗乐也在张力中互相影响，互相制约，互相渗透。

柳子戏作为弦索官腔存在于济宁地区，是一种戏曲的样态，可视为“俗乐”。鼓吹在历史上则是承担“礼乐”中嘉、军、宾、凶及卤簿用乐的载体。该地区礼俗用乐既承担了礼乐功能，又兼顾了俗乐样态，柳子戏为代表的俗乐进入鼓吹系统并深刻影响当下济宁地区的鼓吹乐，这一现象背后实际上反映了深刻的历史大传统。

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

1. 柳子戏及其作为弦索官腔的意义

中国戏曲史上曾有“南昆、北弋、东柳、西梆”之四大声腔的说法，其中“东柳”指的就是柳子戏，然而学术界长期以来对于柳子戏的关注相对较少。

《中国戏曲音乐集成·山东卷》“柳子戏”：

> 由于早期它用三弦作为主要伴奏乐器，因此流行于运河以东的曲阜、泰安、临沂、莒南、沂南等地的柳子戏，群众习惯称它为“弦子戏”。到黄河以北，称其为“百调子”或“糠窝窝”；在临清（旧清平县治）则称为“吹腔”。至于柳子戏这一剧种名称的由来，在戏曲史学界有着诸多不同的见解。纪根垠认为：“‘柳子’是明清以来民间流行的俗曲曲调之一，曾经作为流行的曲调，被说唱形式所吸收。后来逐渐积累了一批剧目，经与弦索表演唱结合后形成独立的声腔剧种——柳子戏”（见纪根垠《柳子戏简史》），这一说法更符合柳子戏声腔发展的实际情况。①

柳子戏又称为弦子戏、百调子、糠窝窝、吹腔，是属于弦索声腔系统的古老戏种，《柳子戏简史》中说：“当代的戏曲声腔剧种研究专家们，基本上肯定柳子戏是属于弦索声腔的古老剧种之一。”② 弦索一般指的是三弦、琵琶、筝等弹拨乐器，弦索声腔大多使用弦索类乐器伴奏，因此而得名，但是弦索声腔不仅仅局限于此，它是一个范围更广的声腔系统，之下又囊括了很多剧种。

柳子戏作为弦索声腔一度是作为官腔出现的。清代李调元在《雨村曲话》中辑录了沈宠绥在《弦索辨讹》中的一段话：

> 曲盛于元之北。北曲不谐于南而始有南曲。南曲则大备于明。初时虽有南曲，只用弦索官腔；至嘉、隆间，昆山有魏良辅者，乃渐改旧习，始备众乐器而剧场大成，至今遵之。③

① 中国曲艺音乐集成山东卷编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·山东卷》，第909页。
② 纪根垠：《柳子戏简史》，北京：中国戏剧出版社，1988年，第1页。
③ ［清］李调元《雨村曲话》，《历代曲话汇编》（清代编第二集），合肥：黄山书社，2008年，第286—287页。

官腔是指由官属乐人承载的戏曲声腔，官属乐人是在国家体系下承载用乐的，官腔通过体系内乐人向各地传播，实际上具有规范、示范意义，谢建平在《元明时期的弦索官腔和新乐弦索》一文中认为："'弦索官腔'自元代出而通行南北，直至明代中后期被昆腔所取代前，几乎就是'曲律'规范标准形成的象征。"①

官腔的规范性意义也与礼俗之"以礼节俗"之意有异曲同工之处，都是"礼"向"俗"的渗透过程。

2. 柳子戏——弦索官腔积淀于济宁地区的历史渊源

柳子戏作为弦索官腔在济宁地区形成一大声腔，也是多种因素聚合的结果。其一，其传入与创作过程中王府发挥了很大作用，纪根垠《弦索声腔概述》一文中也提到弦索声腔与明代王府的关系问题：

> 有人根据明末陈子龙（1608—1647）的记载认为"弦索调"在1399年以前已有渊源。明代初年，由中州藩王府的乐工们创造出来的。"其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。"（清叶梦珠《阅世编》所引陈卧子（子龙）语）。因此认为柳子戏等地方戏曲中的俗曲部分的前身应是中州藩王府的乐工们创造出来的"弦索调"，由中州藩王府逐渐推广到分封于齐、鲁等地的藩王府邸，在此基础上逐步形成柳子戏（弦子戏）。我们并不排斥柳子戏音乐可能受到这种弦索调的影响，而这些乐工们在创作过程中也不会是闭门造车，凭空臆造的，必不可免地要吸收和继承北曲清唱和各地民歌的传统。不过，柳子戏由清唱小曲到化装彩唱，是经历了一个相当长的过程的，真正形成剧种的年代推到明初，为时过早。②

宋直方《琐闻录》中也有中州王府造弦索的记载：

> 昔兵未起时，中州诸王府中造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀

① 谢建平：《元明时期的弦索官腔和新乐弦索》，《中国戏曲学院学报》2004年第4期，第27页。
② 纪根垠：《弦索声腔概述》，《齐鲁艺苑》1989年第4期，第41页。

荡，士大夫雅尚之。①

笔者更倾向于认同弦索声腔是由中州王府乐工所借鉴吸收民间俗曲之后创作所成，从中州王府中流出的弦索声腔到河南、山东等地的王府中，济宁鲁王府及其以下分支王府与衍圣公府也在其内，之后由此地大量的官属乐人与当地的文人共同参与了柳子戏的创作过程。

其二，东平文人参与柳子戏创作。

东平在济宁西北方向，从建制沿革上讲明代东平曾归在兖州府治下，为东平州，东平曾是元代重要的文化中心，也是其礼乐基地。在《柳子戏简史》一书中还提到了东平府文人在柳子戏的创作过程中发挥的作用。戏曲有词有曲才能形成，词与曲都是不可偏废的，东平文人参与戏曲创作是柳子戏曲词文雅的重要原因。

其三，济宁地区鼓吹艺人数量众多，为柳子戏的发展，礼俗用乐的兴盛提供了必要的人员基础。

济宁地区在元明清时期因运河漕运而兴盛，官府集中并有两卫所驻扎此地，大量的高级别官府，加上明代王府就蕃兖州带来大量的官属乐人，孔府孔氏家族世代在此地生活，王府与孔府依国家制度规定都有一定数量的乐人配置，这些因素都会导致济宁地区积聚大量的官属乐人。

雍正禁除乐籍制度之前的千百年间，官属乐人由官府统一管理，掌管乐人事务的管理机构也经历了由太常到教坊的变迁。这一系列变迁对乐人承载的音乐本体也有很大影响。

从唐玄宗时设立教坊起，出现了太常与教坊两机构并置，并且唐代时已有府县教坊、府县散乐的说法，始见于《新唐书·韦坚传》：

开元末，得宝符于桃林，而陕尉崔成甫以坚大输南方物与歌语叶，更变为《得宝歌》，自造曲十余解，召吏唱习。至是，衣袂胯衫、锦半臂、绛冒额，立舻前，倡人数百，皆巾蟀鲜冶，齐声应和，鼓吹合作。船次楼下，坚跪取诸郡

① 宋直方：《琐闻录》，转引自陈有觉、高雪峰《江南丝竹发源初考》，《中国音乐》1997年第4期。

轻货上于帝，以给贵戚、近臣。上百牙盘食，府县教坊，音乐迭进，惠宣妃亦出宝物供具。帝大悦，擢坚左散骑常侍，官属赏有差，蠲役人一年赋，舟工赐钱二百万，名潭曰广运。①

从“府县教坊”的设置可以看出教坊体系在唐代实际上已经不仅仅是局限于宫廷中，而且在向地方府县渗透。

另外，宋徽宗时期，新制定雅乐，名为《大晟》，《宋史·乐志》载：“（徽宗朝）蔡京主汉魏津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼎、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。”②《大晟》雅乐播之教坊，实际上说明了教坊在宋代已经不再是单纯地承载俗乐，而是同时承载礼乐与俗乐的音乐机构，虽这一事件持续时间不久，但是实际上反映出了统治者“以礼节俗”的用乐态度。

宋代教坊职能的扩大只是一个开端，金代时，“其隶太常者，即郊庙，祀享，大宴，大朝会宫县二舞是也。隶教坊者，则有铙歌鼓吹，天子行幸卤簿导引之乐也。”③此时金代鼓吹与卤簿已经明确归为教坊。

明代，教坊意义进一步扩大，地位上升为乐署，与太常分立，并与太常并立于礼部之下，而乐籍自明代始，正式归为教坊。这一系列的变化都反映出教坊地位的上升，功能的扩大。天下乐籍统归教坊也就意味着乐人或乐工都是教坊中人，是既承载礼乐又承载俗乐的乐人群体。

《礼乐与明前中期演剧》一书中对太常到教坊的变迁这样论述：

> 从礼乐制度看，朱元璋设立教坊，并大量援引俗乐进入教坊用乐，与宋徽宗建立大晟府有诸多相似之处，其目的正在于以雅乐规范俗乐，并以为定式，播之与天下，最终实现礼乐一统的梦想。④

---

① ［宋］欧阳修、宋祁等：《新唐书》卷一三四，北京：中华书局，1975年，第4560—4561页。
② 《宋史》卷一二六，第2938页。
③ 《历代职官表》卷十，文渊阁《四库全书》，第204—205页。
④ 李舜华：《礼乐与明前中期演剧》，上海：上海古籍出版社，2006年，第136页。

这实际上正是前文所述的礼俗中“以礼节俗”在音乐领域的体现。因为中国传统文化深受儒家思想影响，“移风易俗莫善于乐”是统治者重视乐的重要原因之一，也是历代统治者都要对乐进行规制的原因之一。但是以礼乐规范俗乐是统治者的一种意向或说是一种心愿，事实上宋明以来模糊了礼乐与俗乐之间的界限，极大地促进了俗乐的发展。

柳子戏作为弦索官腔在雍正禁除乐籍之前是借助官属乐人体系进行传播的，在清代乾隆中叶时柳子戏就已经在山东地区十分兴盛，官属乐人的承载为柳子戏进入鼓吹系统提供了很大的契机。因此济宁地区有更多的优势通过王府中的官属乐人将柳子戏传入此地，并在此地有进一步的发展。

官属乐人群体承载的用乐是礼俗兼顾的，也就是说这些官属乐人既要为官府服务，又要负担俗乐部分。当乐籍制度解体后，这些曾经的官属乐人下到民间为民间礼俗服务，由官养到民养的转变使得这些鼓吹艺人会更多地迎合百姓的需求，演绎更多百姓喜闻乐见的乐曲，因此济宁地区现存礼俗用乐曲牌大多数与戏曲相关。

其四，济宁、临清经济发达，催生了柳子戏在该地区的繁荣兴盛。

经济的富庶在一定程度上会推动文化的繁荣兴盛，济宁、临清在元明清三代是山东的经济文化中心，对戏曲有一定的需求，柳子戏传入此地后在这里能有充分的生存空间，因此在官属乐人体系解体之后柳子戏仍能在社会上继续存在并发展，这都与其雄厚的经济基础密不可分。

另外曲阜孔府的柳子戏使用频繁，《柳子戏简史》中对《孔府档案》记载的孔府请柳子戏班状况作出统计，达两页之多，记录了从光绪六年（1880）到1916年请柳子戏班的状况。

田野调查中，嘉祥疃里镇的杨兴全先生回忆：直到20世纪50年代，鼓吹艺人间以谁会的弦子戏（即柳子戏）曲牌多来评判技艺水平的高低，家族中杨兴全的四老爷爷杨茂盛就曾经在孔府的弦子戏班吹过唢呐。嘉祥县任家店任家班已年逾八旬的任同常老人也回忆年轻时学的都是弦子戏曲牌子，并且谁会的多谁就“厉害”。

可见当官属乐人转为民间服务时，恩主的变化会极大地影响其用乐本体的变

化，当社会上对俗乐有大量需求时艺人们甚至以掌握俗乐的多寡与水平高低来评判乐人技艺水平之高下。

其五，小祀乐用教坊对民间礼俗用乐带来的影响。

明清都有演剧之风，在“宫廷—王府—地方官府”之间构建起上下相通的用乐体系，在这一体系中祭祀演剧以“酬神”的行为将神圣的祭祀活动与戏曲挂钩，为戏曲的繁荣提供了契机，也将其纳入礼乐教化体系中，不再任其发展。

其中明代国家制度中明确提出“小祀乐用教坊”① 的理念，更是使教坊之乐通过全国小祀祭祀活动合法化。第二章已经对这一地区中祀、小祀状况作出梳理。

当教坊承载的戏曲俗乐具有礼乐意义的时候，地方社会又将戏曲使用扩大到小祀以外的祭祀之中，用以表达祭与祈的意愿。

《济宁州志》载：

> 民间丧柩有十余年濡滞不举者，吊丧无问疏戚，遍贻麻巾枭带，盛陈葬仪，炫耀衢路，走马拍杆杂耍优剧，以致观者妇女儿童街队骈阗，尘昏障日以观葬之多寡，评丧礼之厚薄。②

早在康熙年间就有当时文人批判丧葬使用戏剧一事，但是丧葬祭祀使用戏剧并不是当时的新潮流，而是对国家祭祀使用教坊俗乐的一种模仿，可谓是上行下效。也正是基于这样的历史传统背景，当下丧葬仪式中可以使用大量的戏曲曲牌，而且在祭祀中使用的戏曲曲牌仍是老曲牌子，而不能使用当下流行曲牌，这也是鼓吹乐在“变”之中坚守的“不变”。

（二）济宁地区礼俗用乐中鼓吹与戏曲之关联

以往研究中已经关注到济宁地区的鼓吹乐中有大量戏曲成分（如曲名、用调、曲牌等）的加入，济宁地区鼓吹乐中的戏曲成分不是近几十年才加入的，而是在漫长历史过程中受多种因素共同影响的结果。上文所述的鼓吹曲牌中积淀的大量柳子戏曲牌、柳子戏指法名称与民间工尺七调指法名称并存，说明戏曲对当

---

① 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3期、第4期。
② 《济宁州志》卷二，国家图书馆数字方志。

地鼓吹乐影响很大。

1. 曲牌渊源问题

《鲁西南鼓吹乐初探》中论述该地区鼓吹乐的曲调来源问题时这样归纳：根据目前采集到的100多首唢呐曲分析鲁西南鼓吹乐的曲调来源，其中绝大部分来自地方戏曲曲牌（特别是梆子戏曲牌、大弦戏曲牌及柳子戏曲牌）和唱腔（主要有山东梆子、豫剧、两夹弦、四平调、大平调唱腔），其次来源于民间小曲和民间小调。①

袁静芳在《鲁西南鼓吹乐初探》书中对鲁西南鼓吹乐的艺术特点进行概括总结时，将其与戏曲的关联总结为三阶段演化：②

表4：鲁西南鼓吹乐从戏曲演化的三个阶段

	第一个阶段	第二个阶段	第三个阶段	
演奏上的演变、发展	往往从戏曲曲牌和民间小调开始，较少器乐化发展的原始素材演奏	器乐化的初步发展，特别是戏曲唱腔器乐化的发展	器乐化的高度发展	
标题特点	往往保持原戏曲曲牌、民间小调标题和形象情绪特点	其中有一部分标题有所变化和提示，形象较原素材鲜明、突出，情绪上有了一定的发展	一部分乐曲仍保持原素材标题，一部分乐曲创造了新标题，乐曲形象、情绪有了较大的变化和新的发展	
主要手法	1. 原样反复 2. 简单的变化重复 3. 初步器乐化的加工（主要表现在演奏技法的应用上）	1. 用乐器模拟声腔 2. 同一乐曲以不同指法演奏 3. 给戏曲曲牌或唱腔添加了器乐化的引子、尾声 4. 旋律上器乐化加工（技法、旋法、节拍、节奏、速度等方面）	1. 高度的器乐化变奏特点 2. 高度器乐化的展开部分 3. 高度器乐化的引子部分 4. 高度器乐化的演奏技巧与对比安排应用	
代表曲目	【朝天子】 【傍妆台】 【十八板】 【夜看人】 【抱金牌】	【二夹弦】 【六字开门】 【混江龙】 【凤阳歌绞八板】	未改动标题	创作标题
			【山坡羊】 【抬花轿】 【一枝花】 【锁兰枝】	《大合套》 《百鸟朝凤》 《拜花堂》 《风搅雪》

① 袁静芳：《鲁西南鼓吹乐初探》，第11页。
② 袁静芳：《鲁西南鼓吹乐初探》，第14—15页。

从上表可以清楚看出这一地区的鼓吹乐由直接吹奏戏曲曲牌向高度器乐化方向的发展脉络，但是这三个演化阶段并不是后一阶段完全取代前一阶段的发展，实际在当下礼俗用乐中使用的乐曲对三个阶段的曲牌或乐曲都会有所涉及。如既有【朝天子】等原始戏曲素材，又有《百鸟朝凤》等高度器乐化的乐曲，并且在20世纪80年代以后又有新的发展，加入了诸如豫剧曲牌《秦雪梅吊孝》和当代流行歌曲。

不仅仅是在曲牌上济宁地区的礼俗用乐中有大量戏曲曲牌，将声乐曲的戏曲唱段改为器乐曲演奏，另外在礼俗用乐中还常见有用闷子、哨子，或用迷子、噙子，用咔戏演奏技巧等方式模仿戏曲唱腔中的角色，或青衣或老生，惟妙惟肖。

2. 柳子戏指法名称与工尺指法名称并存

两种指法体系并存：

尺字调——越调——筒音作$\dot{5}$

六字调——平调——筒音作$\dot{2}$

上字调——二八调——筒音作$\dot{6}$

凡字调——下调——筒音作$\dot{3}$

五字调——起调——筒音作1

邹城地区的指法名称：

平调——$^{\flat}$B调——筒音作$\dot{2}$

凡调——$^{\flat}$E调——筒音作$\dot{6}$

雅调——$^{\flat}$A调——筒音作$\dot{3}$

越调——F调——筒音作$\dot{5}$

五字调——C调——筒音作$^{\#}$1（五字调音不全）

济宁地区唢呐指法名称中柳子戏指法名称与工尺指法名称并存，并且有明确的对应关系，邹城地区在铜杆唢呐上已经没有完整的两大体系的对照，但是从现存指法名称中已经是杂糅了两大体系。

3. 以【十样景】曲牌为例分析济宁地区礼俗用乐的器乐化变迁

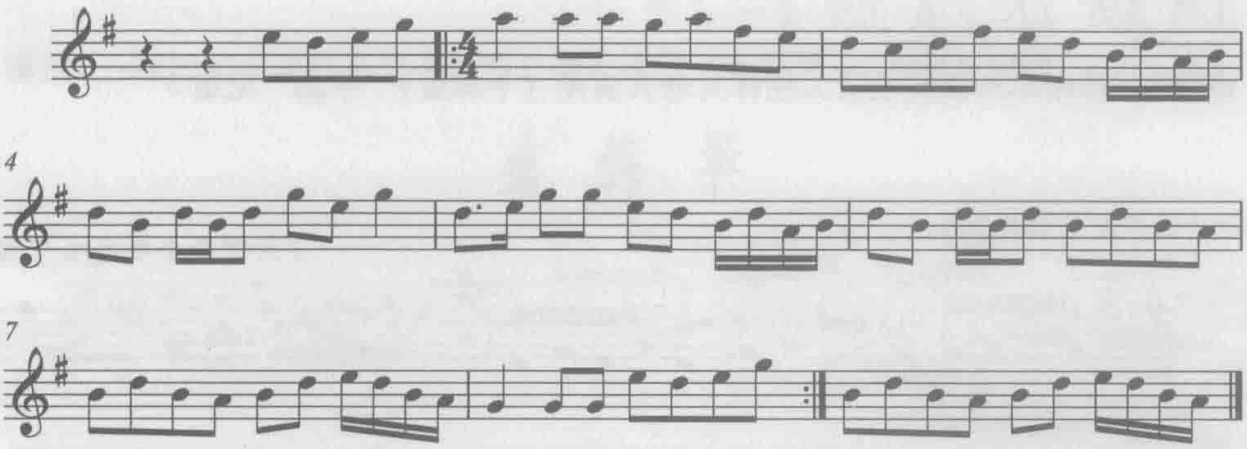
将该地区流传的柳子戏曲牌与鼓吹曲牌对比会发现很多同名曲牌，这些同名曲牌中有一部分仍然可以清晰地对比出两者同出一源。如下面是柳子戏曲牌中唢

呐【十样景】与鼓吹乐中唢呐主奏的器乐曲牌【十样景】① 的片段对比：

谱例1：柳子戏【十样景】（片段）

十样景（片段）

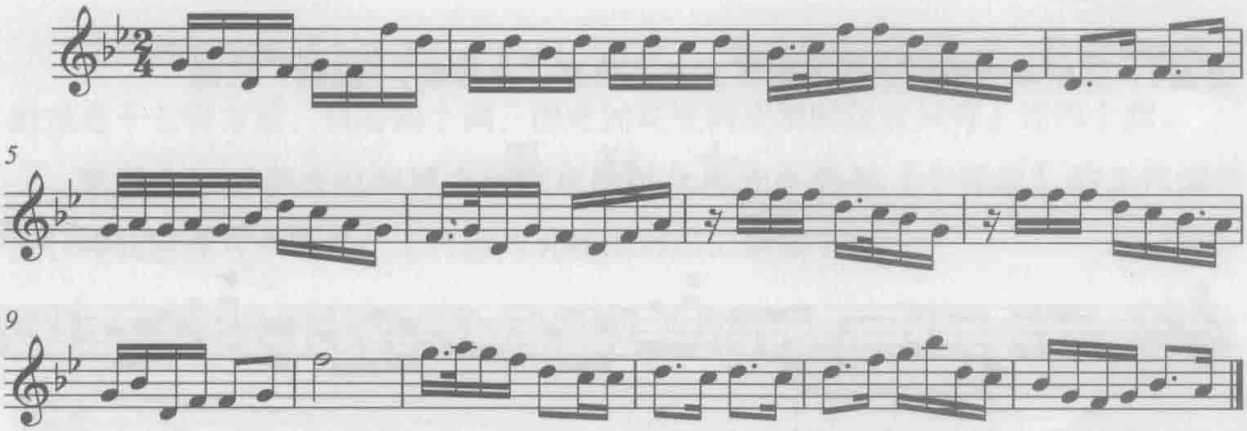
侯俊美 刘玉端 李崇保演奏
李崇保记谱



谱例2：鲁中南唢呐主奏【十样景】（片段）

十样景（片段）

F调铜杆小唢呐(邹城市)①



可以看到2首【十样景】开头明显的曲调一致，柳子戏曲牌【十样景】较为古朴，旋律清晰，风格沉稳，鼓吹曲牌【十样景】是在柳子戏【十样景】曲调基础上加花变奏得来的，运用了很多器乐化演奏技巧，曲调相比更为复杂。

① 《中国戏曲音乐集成·山东卷》，第1204页。
② 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第527页。

济宁地区鼓吹乐强调即兴性演奏，在田野调查中会发现同样是被鼓吹艺人称为《十样景》的器乐曲，往往有多种演绎方式，且每一遍吹奏的旋律都不太一致。

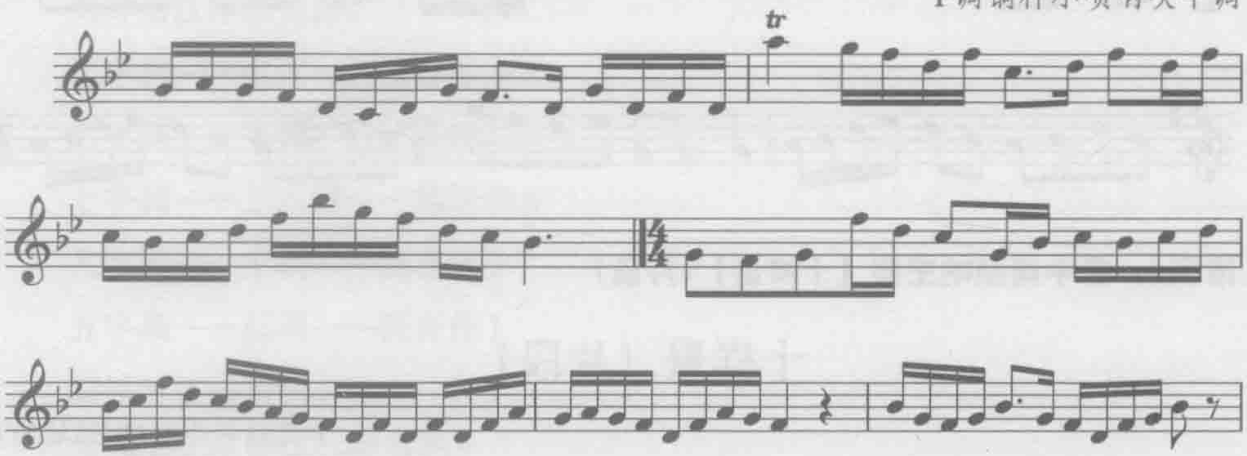
2004年滕州羊庄镇鼓吹艺人崔怀义老人用工尺谱唱出曲牌【十样景】，与其本人演奏的【十样景】对照：

五六 工尺 上－，上尺 上五 六－，五六 工五 六－，上尺 上，……工五 工尺 工五 工尺 工五 工尺 上－

谱例3：滕州羊庄镇鼓吹艺人崔怀义老人演奏【十样景】“平调”记谱①

十 样 景

F调铜杆小唢呐吹平调



谱例4：滕州羊庄镇鼓吹艺人崔怀义老人演奏【十样景】“雅调”记谱

十 样 景

F调铜杆小唢呐吹雅调

① 据2004年4月10日项阳采访崔怀义资料整理，张咏春记谱。

谱例5：滕州羊庄镇鼓吹艺人崔怀义老人演奏【十样景】“凡调”记谱

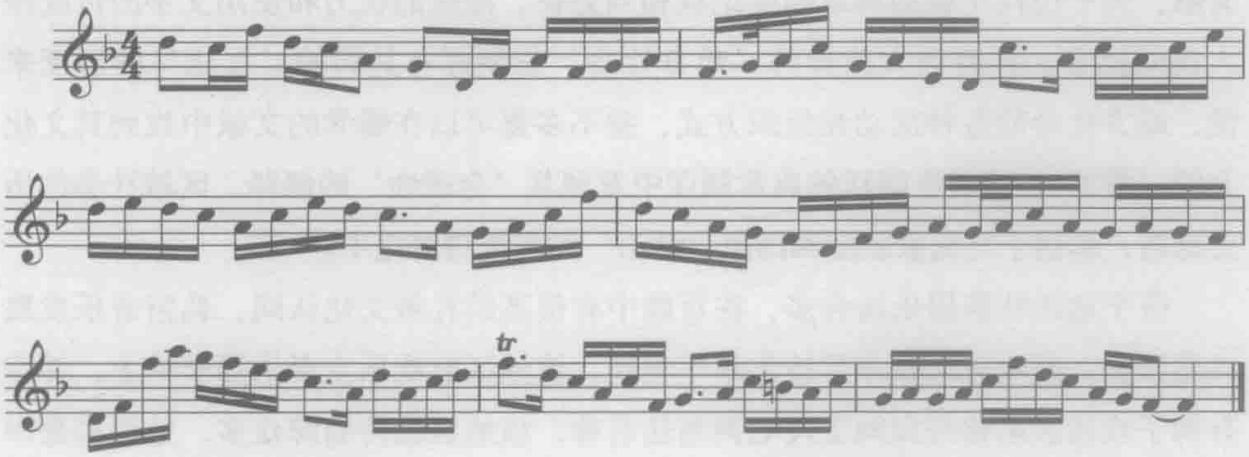
十 样 景

F调铜杆小唢呐吹凡调

谱例6：滕州羊庄镇鼓吹艺人崔怀义老人演奏【十样景】“越调”记谱

十 样 景

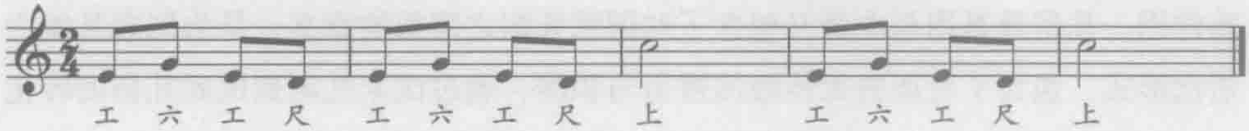
F调铜杆小唢呐吹越调



工尺谱的曲牌【十样景】称之为“直梗”，意思是曲子的主干，因为当地常用的笙是十七管方笙，只有四个调，因此加花变调变奏时往往只有上述四个调。

笔者在田野调查时邹城市孙家班的孙化洋先生熟知【十样景】的工尺谱形式，将其所述【十样景】工尺谱与五线谱对照记录如下：

谱例7：邹城市孙家班的孙化洋【十样景】工尺谱



【十样景】曲牌在该地区有工尺谱形式、柳子戏吹奏版本与若干可即兴加花变调演奏形式三种演奏形式，从简单旋律的直梗，到多种加花变奏形式，从戏曲曲牌到器乐曲曲牌，旋律越变越繁复，这也恰恰是高度器乐化的表现。

鼓吹乐历史上在国家军礼、嘉礼、宾礼、凶礼等仪式场合，卤簿仪仗场合，明代以后在中祀、小祀场合承担大量的礼乐功能，其为何能够吸收大量俗乐戏曲，并且在器乐化道路上走得如此之远，达到高度器乐化的程度？这一现象背后有深刻的历史发展脉络。

小 结

本论文通过对济宁地区礼俗用乐的研究，透析中国历史大传统，探讨了中国礼制、礼俗与礼治社会之演变与接衍问题。陈春生在《走向“历史现场”》一文中这样描述乡土社会与历史大传统之关联：“对于中国这样一个保存有数千年历史文献，关于历代王朝的典章制度记载相当完备，国家的权力和使用文字的传统深入民间社会，具有极大差异的‘地方社会’长期拥有共同的‘文化’的国度来说，地方社会的各种活动和组织方式，差不多都可以在儒学的文献中找到其文化上的‘根源’，或者在朝廷的典章制度中发现其‘合理性’的解释。区域社会的历史脉络，蕴涵于对国家制度和国家‘话语’的深刻理解之中。”①

济宁地区礼俗用乐场合多，在百姓中有很高的礼俗文化认同，礼俗音乐发展兴盛繁炙。鼓吹艺人众多且技艺水平很高，该地区鼓吹乐主奏乐器唢呐上，并存有柳子戏指法名称与民间工尺七调指法名称，该地区流传曲牌众多，且很多是中国各地常见曲牌，并且有大量的柳子戏曲牌，礼俗用乐中“大乐”与“细乐”的说法等都是当下历史现场之现状，而其背后又与历史大传统不无关联。历史上这一地区作为高级别官府集中之地，明代是王府所在地，并且有历代衍圣公府常驻此地，因此历史上官属乐人很多。官属乐人自身承载的国家用乐随着时间的推进，伴随雍正禁除乐籍制度的举动，乐人转而为民间服务，会将国家用乐体系带入民间，而明清时期这一地区商业文化的兴盛又无疑为艺术的发展起到很大的推动作用。礼俗及其用乐本身又包含了对国家礼制之接衍的意义，是为国家礼制之俗化形式，包含了对历史大传统的接衍与积淀，通过国家礼制到民间礼俗的转化过程构建中国礼治社会，真正地实现“礼俗以驭其民”的儒家政治理想。

本论文采用历史人类学的研究方法，关注历史现场，在社会历史文化背景、历

---

① 陈春生：《走向“历史现场”》，《读书》2006年第9期。

史典章、礼制规定等历史层面进行辨析，将当下与历史接通，通过两相映照，对当下礼俗用乐中上述现象进行历史层面的解析，努力将视角投向历史纵深处寻求答案。在研究过程中也明显感受到历史现场之庞大与积淀之丰厚，个人之力难免微薄，对研究中不全面之处的弥补与思考层面的深入，应是笔者进一步研究中的重点。

（本文原载于《音乐探索》2012年第2期）

游走于都市的边缘

——音乐的功能性与传统的延续

刘 佳[①]

一、引言

学界有一种认识，传统音乐更多存在于乡间社会之中，而在城市文化中受西方音乐文化影响的音乐类型占了相当大的比重，传统音乐的份额越来越小。如此引发我们对传统音乐文化在城市生存状况的关注。

当我们在北京的城乡结合处游走，发现一些民间响器班的广告，在田野考察过程中，我们数次与民间鼓吹乐班相遇。从这里开始，通过与班社成员的接触，进而扩大调查范围，我们发现在五环周边的区域，红白喜事特别是白喜用鼓吹乐的现象还普遍存在，而且由班社承载的音声类型具有丰富性——集鼓吹、唱曲、戏曲、宗教用乐（佛教、道教）于一身。在《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》中，我们看到活跃在城区周边众多鼓吹乐班以及他们所传承的丰富的传统曲目，这种现象也在戏曲、曲艺、民歌集成中有明显的反应。为什么在北京这个国际化大都市的边缘地带，传统音声形式有如此丰富性的存在？多种集成版本中如此丰富的传统音声形式和曲目又是怎样传承到当下？

我们发现，之所以有众多班社从事这个职业，是因为社会上有相对多的民俗用乐需求。诸如婚丧嫁娶、庙会、周年祭、开业庆典等礼俗形式，为乐人们提供了生存的平台和施展技艺的空间，使得他们从祖辈上承继下来的技艺和曲目能够得以不断传承与发展。礼俗何以成为当下民间乐人们展示技艺的平台？礼俗之于传统音声技艺存在的作用究竟有多大？何以当下这些承载传统音声的礼俗更多在

---

① 刘佳，1985年生，女，中国艺术研究院2010届硕士研究生。

城市边缘而不是在城市的中心区域？历史上这种礼俗用乐形式是一种怎样的状态？既然是礼俗，其与传统的国家礼制有怎样的关联？这些问题都需要我们去深入探讨和研究。

首先，我们需要去追寻历史上礼、礼俗与乐的关系，及其流传演变的过程。我国的乐文化自古即是一种礼乐文化，礼与乐相依附而存在。“礼”本身是一种制度，是一种不成文却无形中约束着人们行为的制度，是宫廷官府中祭祀天地鬼神，维护尊卑贵贱的制度。国家制度层面，礼分吉、军、嘉、宾、凶五种类型。而当下民间礼俗中反映出的礼乐观念，主要是对吉礼和凶礼概念的接衍，因为民间有婚丧嫁娶，也会有祭的观念，在这种要求下自然会上行下效地将上层社会中这种礼的观念接衍过来，因此即产生俗礼，也就是礼俗。而礼俗就是俗化了的礼。在农耕文化的大背景下，这种礼俗用乐概念在城市与乡村中的一致性一直存在，直到清末民初社会大转型前。那么我们就来看清末民初社会大转型前，城市与乡村中所存在的音乐形式的一致性与差异性。

清末民初时的北京城，在农耕文化的大背景下，主流的音乐形式，从功能的意义上主要有两种：一种是审美为主要功能的音乐，随着明清时期，城市经济的发展，城市中一批有闲阶层相应出现，他们给市井音乐文化的繁荣提供了条件，茶楼酒肆里，供人们娱乐的、欣赏的音乐在城市音乐的主流中占据着重要的地位。在清末民初这一时期用于此种娱乐审美功能的音乐主要有民间小曲、戏曲、曲艺等俗曲；另一种则是以实用性功能、社会性功能为主要功能的礼俗用乐。在农耕文化的大背景下，北京城里与周边的郊区乡村在礼俗用乐的概念上是一致的，因为千百年积淀下来的礼的观念是城乡人们共同遵守的约束。

但是20世纪以来，随着社会的变迁，外来音乐文化的冲击以及教育制度、教育理念的影响，上述两种主要的传统音乐文化形态均发生了变异。一方面在审美娱乐功能层面，由于人们的审美发生了改变，受到了西方音乐的冲击，使中国人在娱乐审美层面出现了重大的转向，并呈现三分的状态：西方音乐的原样引入、西方音乐文化影响下产生变异的中国传统音乐、在西方音乐文化影响下所形成的“新音乐”。另一方面，传统音乐以一种边缘化的形式存在于当下城市主流音乐文化之外。

那么这种礼俗仪式用乐为什么从城市大传统退出而出现边缘化的状态？我们看到，由于城市人口流动性强，对这种亲缘地缘关系下形成的文化认同圈造成了破坏性的冲击。没有了这种文化的认同，礼俗的存在自然失去了其存在的基础。同样，我们看在都市的边缘地区，由于其人口的、地缘的、血缘的、亲缘的关系仍在，使这种礼俗用乐的形式依旧在这个范围内保存下来。除了礼乐、礼俗仪式用乐，北京地区的俗乐还有哪些形式？有怎样的特点？中国传统音乐文化中礼乐与俗乐在北京周边地区呈现出怎样的生存状态？本文将进一步探讨。

二、20世纪北京地区主流音乐形态的变迁

自清末以来的100多年间，社会的变化是显著的。这100年来我国音乐文化的转变可以从两方面来看：一方面是传统音乐文化作为主流从繁荣渐渐走向衰落，而以“非主流”的方式继续存在；另一方面是西方音乐文化以“非主流”的形态进入，逐渐对主流音乐形态产生影响，这种影响甚至是颠覆性的，西方音乐逐步成为北京乃至全国具有决定性影响的“主流”的音乐形态。

（一）清末民初传统音乐与市民的娱乐休闲

在清末民初的北京城中，虽然西方音乐已经逐渐进入我国并且对我国音乐产生影响，但是千百年积淀下来的文化根脉没有断。传统音乐文化依旧在市民生活中占据重要的地位，在市民生活中，传统音乐以其固有的方式不断延续。传统音乐文化在这一时期也达到前所未有的繁荣，各种民间歌曲、舞蹈音乐、民族器乐以及宋以后产生的戏曲、说唱等形式在这一时期齐聚一堂。

音乐与市民生活的联系是密切的，在市民的生活中的影响也是巨大的，不论是平时的娱乐休闲、岁时节日还是人生礼仪都会有音乐的参与。特别是在宋代商品经济发展起来后，城市有闲阶层大量出现，城市娱乐生活不断繁荣。音乐作为娱乐形式的一种，在市民生活中产生了越来越重要的影响。音乐作为一种审美娱乐对象与娱乐休闲场所是相依而存的，诸如一些茶馆、酒楼、戏院、会馆、庙会等。各种音声技艺形式在这些场所中演出展示，娱乐市民。《京尘杂录》载：“（宴集场所）有戏庄、有戏院，有酒庄，有酒馆。戏庄曰某堂，曰某会馆，为衣冠揖逊，上寿娱宾之所，丝竹迭奏。戏园则曰某园，曰某楼，曰某轩，偶然茶

话，人海杂还，诸伶登场，各奏尔乐，钲鼓喧闹，叫好之声，往往如万鸦竞噪矣。”① 这则材料为我们展现了一幅当时城市有闲阶层在空余时间三五成群在戏院茶楼喝茶、听戏、唱曲的场景。

清末民初茶馆文化是市民休闲文化的重要部分。清末郝懿行在其诗《都门竹枝词》中写道：“太平父老清闲惯，多在酒楼茶社中。”② 从这句竹枝词中我们可以看出，茶余饭后在酒楼茶社中消磨清闲的时光是老北京人最常见的生活状态。这些茶楼中并不仅仅是喝茶聊天，还有一项重要内容就是欣赏当时流行的戏曲、曲艺、小曲等。茶馆文化的繁荣从侧面昭示着当时各种音乐形态在市民生活中所起到的重要的休闲娱乐作用。戏园更是为市民观看戏曲、曲艺所开设的专门场所。在清末曾有段时间内城禁止开戏园，故而很多戏园将名字改为茶馆、茶园。实际上这类茶馆还是以演戏为主。如东安市场“吉祥戏园”，最早就叫“吉祥茶园”，另外还有“丹桂茶园”，这些茶园都是以唱戏为主。③

酒肆中侑酒小唱也是很常见的娱乐形式。《清稗类钞》载：“京师酒肆，无室不备弦索，二三指教，酒酣耳热，辄自操胡琴，琅琅以歌。”④ 如果这还是自操胡琴自娱自乐的话，《京华春梦录》里的一段记载则为我们展现了酒肆侑酒中音乐的丰富性：“各班艳姝，应招侑觞，能歌者例歌一阕，秦腔、昆弋、大鼓，时调俚曲，靡不尽有。”⑤

此外，还有一种值得重视的情况就是青楼妓馆里的轻吟小唱，虽然这在现在看来似乎有些不登大雅之堂，但这一群体承载的俗乐是一项不可忽视的文化现象。李家瑞先生的《北平俗曲略》中即写道：“北平唱俗曲的，以娼妓、优伶、歌童、盲女为主。”这些歌伎与乐籍制度下的女乐有着密切的联系。在清雍正年间废除乐籍制度后，原来在籍为官府服务的女乐多转为民间服务。她们承载历史大传统中的“三千小令”，是中国传统音乐文化中不可忽视的一个群体。

这些茶馆、戏楼、酒肆多集中在一些商业发达地区。这些商业区的繁荣也为我们展示了老北京娱乐生活的丰富多样。北京内城较老、较大的商业繁华区有所

① 李家瑞：《北平风俗类征》，台北：商务印书馆，1937年，第317页。
② 李家瑞：《北平风俗类征》，第418页。
③ 侯希三：《北京老戏园子》，北京：中国城市出版社，1996年第127页。
④ 徐珂：《清稗类钞》，北京：中华书局，1994年，第4921页。
⑤ 李家瑞：《北平风俗类征》，第331页。

谓“东四、西单、鼓楼前”，外城有前门大栅栏地区，以及后来的王府井大街。这些地区集商业、娱乐、休闲为一体，是一些戏园、茶楼、会馆的聚集地。例如在鼓楼前路东有咸丰年间（1850—1861）建造的天和茶园，1900年后改建成大型戏园，还有后门桥边的天江茶园，以及颇为知名的地安门的广庆轩书馆。① 其实在明清时期，北京就多有会馆，如明代沈德符的《万历野获编》记载：“京师五方所聚，其乡各有会馆，为初至居停，相沿甚便。”② 较大的会馆都建有戏楼。《燕都杂咏》载：“外城有各省郡邑会馆，每年新春团拜及公车庆贺，俱于此演剧，所以敦桑梓也。”③ 现在，保留下来的湖广会馆大戏楼、银号会馆的正乙祠戏楼、平阳会馆戏楼和湖南会馆戏楼等，都是难得的北京戏剧活动的历史见证。

除了以上的商业娱区中音声技艺形式存在的这些茶馆、戏楼等室内的娱乐场所外，还有一种撂地为摊的形式。我们以天桥地区为例，清末民初，随着南城前门一带交通商贸文化娱乐的发展、市民阶层的壮大，天桥一带兴隆起来。此地区商品娱乐业繁荣，当然存在茶馆、戏楼等一些室内娱乐场所，除此之外这里还存在大量露天演出的卖艺者，他们这种卖艺形式被称为“撂地”。艺人画一个圆圈，演员就在这个圆圈里卖艺，名为“画锅”。来客即使身无分文，也可以在卖艺者的露天“剧场”外驻足观赏，得到各种艺术享受。有人称“天桥是民间艺人的发祥地，北京民间艺术的摇篮”，这里曾出现过有名的“天桥八大怪”④，他们都是一些身怀绝技、家境贫寒而在天桥地区画地卖艺的民间艺术家。

茶楼酒肆等市井娱乐文化的发展，大大促进了当时各种音声技艺形式的发展。以北京来说，由于都城的汇聚意义，这个地方汇聚了全国各地的戏曲形式，例如秦腔、二黄腔、罗罗腔、柳子腔等，在此后的100年间被称为“乱弹”时期。⑤ 还有曲艺，当时在北京的曲艺形式，也几乎囊括了所有北方曲艺种类，在《中国民间曲艺集成·北京卷》中就记载了大量的曲艺品种，如岔曲、单弦牌子曲、子弟书（东城调、西城调）、码头调、梅花大鼓、相声、双簧、联珠快书、古

① 侯希三：《北京老戏园子》，第328—329页。
② ［明］沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局，1959年，第608页。
③ 李家瑞：《北平风俗类征》，第339页。
④ 天桥八大怪：是指清末民初，在天桥地区的卖艺者中，因身怀绝技、技术高超而给观众留下深刻印象的民间艺人。对八大怪指哪八大怪说法不一，而且也不只8个人。
⑤ 刘再生：《中国古代音乐史简述》（修订版），北京：人民音乐出版社，2006年，第534页。

彩戏法、琴腔、太平歌词、莲花落、木板大鼓及由此发展而来的京韵大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、北京琴书、八角鼓带小戏等，不胜枚举。

此外还有汇集自全国各地的俗曲小调，在李家瑞的《北平俗曲略》中也大量记载了老北京存在过的各种民间曲调，比如它记录的俗曲小调有《济南调》《利津调》《湖广调》《福建调》《马头调》《靠山调》《荡湖调》《边关调》《玉沟调》《五更调》《西调》《窑调》《牌子曲》《群调》《岔曲》《扬州歌》《四川歌》《琴腔》《十杯酒》《十朵花》《欢十声》《大四景》《老八板》《剪靛花》《银纽丝》《梳妆台》《对花》《苏武牧羊》《西江月》《清江引》。① 从这些小调的名字我们也可以看出，这一时期的北京汇集了济南、利津、湖广、福建、扬州、四川等地区的民间小调，正所谓大江南北无所不包。在汉唐时期曾经辉煌无比的歌舞音乐虽然在这一时期逐渐走向衰落，在专业舞台上被戏曲和曲艺所取代，但是戏曲本身就是集舞蹈、音乐等艺术形式为一体的综合性艺术，此外，在民间的花会中还有大量的秧歌、花鼓舞等歌舞形式。民族器乐，这一时期在北京地区主要以传统乐器组合鼓吹乐的形式为主，这种鼓吹乐常常出现在庙会、婚丧礼仪、岁时节令等民间礼俗当中，成为礼俗仪式不可缺少的部分。

（二）传统音乐在北京地区礼俗仪式中的运用

在中国传统的礼乐文化中，礼仪形式多种多样，但并非凡礼必用乐，只有重要的礼俗仪式中用乐与仪式相须。在民间礼俗仪式中，婚姻与丧葬自古即被人们认为是最为重要的人生礼仪。

关于婚礼。人们常说，人生四大喜事是“久旱逢甘露，他乡遇故知。洞房花烛夜，金榜题名时”。将洞房花烛与金榜题名相提并论，可见婚姻在人生旅途中的重要性。

关于丧礼。葬礼是人生礼仪的最后一个环节，因此中国自古即有“事死如事生”的传统观念，丧礼的重要性可想而知。《京华百二竹枝词注》载：“北京风俗，遇有丧事，接三、做七、出殡、无不延僧诵经，放焰口，以超度亡灵。”② 从这则材料我们可以看出，每遇丧事是必须要举行仪式，延请僧道超度亡灵的。在

① 李家瑞：《北平俗曲略》，北京：文史哲出版社，1990年。
② 李家瑞：《北平风俗类征》，第144页。

婚丧礼俗这两项重要的民间礼俗过程中不可缺少的就是乐的配合。音乐在其中不仅可以起到渲染气氛、娱乐来宾的作用，还有更深层次的社会和实用功能。首先这种婚丧礼仪与乐相伴的形式是历史传统的延续形式，它能够起到见证仪式过程、传递仪式信息、沟通人神以及教化人民的作用，因此，在这两种仪式中的乐具有深层次的社会意义。音乐不是一种可有可无的娱乐形式，而是一种仪式过程不可缺少的重要组成部分。

此外，北京地区庙会文化发达，每逢岁时或宗教节日，都会有庙会。传统庙会也是北京地区重要的民间礼俗形式。这些庙会中存在着丰富的音声技艺形式，不论是以商业目的为主的撂地摆摊卖艺的民间艺人，还是为庙会祭祀而组成的音乐会社，还有一些寺庙、道观本身自己的佛教或道教乐班。不论是哪种形式，他们的内容都是传统的音声技艺形式。

这种礼俗用乐的形式，音乐呈现的是一种多功能并存的状态，不仅表现为城市娱乐中突出的审美娱乐功能，还有民间礼俗中突出的实用和社会功能。

三、北京地区当下民间礼俗用乐的个案调查与分析

（一）婚礼主要仪式程序及用乐

以下笔者以2009年在北京市门头沟区大峪村一次田野考察个案为例，展示北京近郊传统婚礼仪式及用乐。本次采访的婚礼仪式以传统为主，但实际上是中西合璧。原因是这场婚礼的新娘是中国人，名叫赵晓琼，而新郎则是加拿大人，名叫杰夫。

承办这次传统婚礼的是门头沟区程轿子房。轿子房的掌柜叫程树银，是北京市门头沟区人，现年62岁。据程大爷介绍：他家从曾祖父那一辈就是开轿子房的，到现在有近200年的历史，只不过在“文革”时曾一度间断，最近两年程大爷才重新着手，恢复了程轿子房。程大爷说清末民初那会，是轿子房最兴盛的时候。由于程家轿子做得比较大，所以最兴盛的时候，他们家还兼营杠房（专营白事）、棚铺（专门搭灵堂的铺子）、音乐班（程大爷介绍说自己是吹鼓手出身）。

1. 迎亲仪仗

在传统婚礼中，迎亲的仪仗队是婚礼的重要组成部分。在仪仗的前边是一班

狮子会，仪仗从前到后依次为开道锣1对、长脖号1对、大鼓3对、凤旗1对、回避牌1对、伞1对；后边跟的是金瓜1对、钺斧1对、朝天凳1对，再后边是吹鼓手，有唢呐1对、笙1对、云锣1对、小鼓1对、小镲1对。仪仗的后边跟的是骑着高头大马的新郎，身后跟着八抬大轿；再后面则是各种民间花会，有高跷会、旱船会还有中幡会。这些所有的执事都是属于程轿子房的，而各道花会则是由轿子房临时聘任，吹鼓手也是单独聘任。此次吹鼓手的名单如下：

表1：吹鼓手名单

姓名	乐器	职业
闫振江	唢呐	专职吹鼓手
艾小童	唢呐	专职吹鼓手
艾小帅	笙	专职吹鼓手
王学庆	笙	工人
姚刚	云锣	退休工人
李宝荣	云锣	在家务农
王文昌	小镲	退休工人
赵玉明	鼓	退休工人

2. 礼堂设置

旧时在男方家里设礼堂、喜房，礼堂是新婚夫妇拜天地的地方，而喜房即洞房。迎娶当天是迎娶队伍从男方家出发去女方家迎娶。由于男方是外籍人士，所以仪式是男方从女方家附近的酒店出发到女方家迎娶，然后在酒店里设置礼堂。礼堂是在酒店大厅里边墙上挂一块红幕，正上方书“杰夫先生、赵晓琼小姐喜结良缘”，左书“金玉良缘”，右书“百年佳偶”。中间是一个龙凤环绕的大红双喜。红幕前摆放供桌，上供天地牌位，牌位前是一尊香炉，左右各一支红烛。

3. 仪式过程

（1）响房

响房就是让吹鼓手到新房内吹打一番，这叫正响房。接新娘子到男方家后，然后再响房，这个仪式叫倒响房。因为此次婚礼是在酒店举行，所以响房变为吹鼓手们在酒店门口对着看热闹的观众奏乐，所奏乐曲为《喜冲冲》《喜重逢》。各

道花会也做一个开场表演，吸引来大量围观的群众。笔者认为在这一个仪式中不论是吹鼓手奏乐还是传统花会的开场表演，最主要的一个原因就是吸引群众，同时向众人宣布迎娶仪式的开始，招呼大家共同见证这对新人确立婚姻关系。响房结束后，礼堂里由大司仪上香。

（2）上香

上香是在迎娶仪仗出发前，娶亲执事向天地牌位进香。此次娶亲的大司仪就是程大爷，他拈香点燃后插入香炉，然后向天地牌位三叩首，然后由新郎官三叩首。在中国传统文化中，人们不论做什么事情都希望得到神灵的保护，因此，在许许多多的民间礼俗中，我们都可以看到向神灵告慰祈福的过程。而在这一过程中往往少不了音乐作为“连接”的纽带。之后鞭炮齐鸣，鼓乐大作，迎亲队伍出发迎娶新娘。

（3）行路

在迎娶新娘的路上，吹鼓手们一路演奏，演奏的曲目比较丰富，风格以喜庆、欢快为主，如有《紧十吹》《抬花轿》《大花轿》《春节序曲》《喜相逢》。加上各路花会的文场（即花会的伴奏）锣鼓点吸引周围居民的围观，再加上旱船会和高跷会在行进的过程中边走边进行表演，等到达新娘家门口时观众已经将迎亲的队伍围了里三层外三层。

到达新娘家以后，所有仪仗在新娘家楼下停歇等待，各道花会各自表演，由执事带领吹鼓手上楼迎娶新娘。

（4）上轿

新人上轿前后：到达新娘家门口，新娘家门紧闭，迎娶的人要叫喜门，将门叫开。这个过程有一段有趣的对答，主要是用来等待吉时和为新娘打扮留出充足的时间，此次对答的内容笔者记录如下：

门里问：“什么人在叫门？”

门外答：“娶亲的人在叫门。”

门里问：“我家门上有门神。”

门外答：“门神不拦娶亲的人。”

门里问：“你们来了多少位娶亲的人？”

门外答："我们来了99位娶亲的人。"

门里问："为什么来了99位娶亲的人？"

门外答："娶回新姑娘百幅百寿整百人。"

门里说："今天是娶亲的大好日子，你们吹个《好日子》吧。"

吹鼓手们就在门外演奏《今天是个好日子》，在女方的要求下他们还演奏了《大花轿》《步步高》，最后一定要演奏一首《夸得胜》。据说女方一听这首《夸得胜》就必须将门打开。吹奏完毕后门外的人说："礼乐具备了，开门吧，别误了吉时。"门应声而开。新郎入内，先拜谢女方父母，然后抱起新娘入轿，此时新娘脚不能着地。

在这一个过程中，音乐是不可缺少的一部分，正如门外人喊的："礼乐具备了，开门吧。"这一场中音乐所起到的是一种礼制的作用，它是一种礼的需要，只有礼得以维护，整个婚礼的过程才能顺利进行。

迎接到新娘后，迎亲的仪仗再按照来时的路线返回。

（5）下轿

新娘下轿：到达酒店后，新郎下马走到轿前拿弓箭虚射三箭，执事喊："一定天，二定地，三箭定乾坤。"然后新郎打开轿帘，此时吹鼓手乐起，吹奏的曲目是《金蛇狂舞》《迎新春》。新娘下轿，脚下铺红毡，两块红毡交替前行，让新娘踩着前行不让新娘脚着地。新娘怀抱宝瓶，要跨过火盆、马鞍，取红红火火、平平安安之意。

（6）拜堂

新娘到达礼堂后与新郎行拜堂礼，一拜天地，二拜父母，夫妻对拜。由于没有设置洞房，因此在礼堂新郎即用秤杆为新娘掀盖头，用秤杆取称心如意之意。此时乐奏《拜花堂》。

在这些仪式结束之后，吹鼓手到酒店外为前来观看的群众表演。吹奏的曲目有《花好月圆》《喜洋洋》。此外参加婚礼的狮子会和中幡会也在酒店前的空地行一次表演，狮子会表演狮子滚绣球，精彩的表演惊险的动作引来群众的阵阵高呼。中幡会表演者将近10米高的中幡舞得上下翻飞，很是精彩。

4. 收入分配

据此次婚礼的承办者程树银老先生讲，这次婚礼总共得金额2万元。其分配如下表：

表2：收入分配表

类别	单价	共计
民间花会（四道）	3000元/道	12000元
吹鼓手（8人）	200元/人	1600元
仪仗（30人）	100元/人	3000元
执事（2人）	200元/人	400元
马（一匹）	200元/匹	200元
结余（归程树银）	2800元	

（二）从婚姻礼俗透视文化意义

1. 婚姻礼俗的平台意义

在北京地区，民间香会文化十分繁荣，老北京多种多样的庙会造就了围绕这些庙会发展起来的香会文化。香会文化曾经一度衰落，但是近几年在政府的提倡下又有恢复的趋势。在这场婚姻礼俗中，我们看到不仅有民间鼓吹乐班的参与，还有民间香会的进入。作为婚姻礼俗来说，它为这些传统文化形态搭建了一个舞台，在这个舞台上，各种传统文化形态都可以在上面展示，在这个舞台上多种传统文化形态找到自身存在的价值。由于礼俗这个平台的建立，使得这些传统文化形态更具有发展的动力。

2. 音乐的功能性意义

首先是娱乐审美功能，在婚礼仪式这个喜庆的场合中，音乐必然是娱乐群众、渲染喜庆气氛的重要因素。我们看到在整个仪式中所用的曲子都是比较欢快，气氛热烈的曲目。正是这些欢快热烈的曲子，使这个人生大喜的日子分外热闹欢愉，来宾人人欢喜、个个开心。演奏的过程中，围观的群众对乐人们的演奏报以热烈的掌声，是对他们演奏技能的认可。

其次是社会功能，在这里音乐成为了新婚夫妇婚姻的间接见证者，它吸引围观的群众共同见证了这场仪式，使得婚姻关系不仅具有法律效力，更受到社会道

德和公众舆论的约束。

最后是实用功能，在历史沉淀下来的传统婚姻礼俗中，乐的不可或缺性成为婚姻礼俗得以顺利进行的保障。例如在叫喜门的仪式中，屋里的人只有听到约定俗成的特定音乐才会为迎娶的人开门。这里音乐就不单纯是为了娱乐，还是大家共同认可的一种“游戏规则”。还有在上香的仪式中，音乐又起到一种连接人神纽带的作用，将这一婚事告知神灵，以期得到神灵的佑护。

综合起来说就是婚姻礼俗需要乐的参与来实现整个仪式要达到的见证婚姻、祈福纳祥等作用，乐也需要婚姻礼俗这一平台作为其存在的意义和发展的动力，这也体现礼与乐相须而行的意义。

虽然现在在西方文化的影响下，西式婚礼已经成为当下婚礼仪式的主要形式，但是仍有许多年轻人选择采用传统婚礼的模式。据程大爷讲，虽然现在采用传统婚礼形式的结婚仪式比起老北京时期少得多，但是现在每个月平均仍能够有一次别人找他承办婚礼。而且笔者在乐人那里也了解到，现在婚礼采用传统形式也是一种潮流。特别值得一提的是这次婚礼的男主角是位加拿大人，作为一个西方人却采用中式婚礼，这也充分说明越是民族的越是国际的。现在许多外国人对中国的传统文化感兴趣，那么作为我们自己来说是否更应当重视本国的文化和传统？即使在当下许多西式婚礼中也融入了大量传统的因素。例如，在当下的婚礼中还是以大红色为主要色调，这是中国传统的红色象征喜庆的文化积淀。此外，现在也有许多现代婚礼请民间吹鼓手进行表演，虽然表演的内容多是当下流行的音乐种类和现代化的电子乐器和西洋乐器，但是其还是采用了传统鼓吹乐的形式，和传统乐器的演奏。

（三）北京近郊的丧葬礼俗仪式

北京地区的丧葬仪式程序以笔者2008年6月在昌平区天通苑西三区一次个案调查为例。是次采访的内容为葬礼“送三”的仪式过程。逝者为女性，去世时年龄为90多岁，因为在高龄时寿终正寝，因此本次仪式人们称之为“喜丧”。仪式现场的楼下摆满吊唁者送的花圈，此外还摆着送三用的纸活，包括纸车马、纸人、纸柜子等。

1. 参加演奏吹鼓手（共13人）：

表3

姓名	主要演奏乐器	职业
刘满战	唢呐、管子、口咪子、牛角	专职吹鼓手
董铁峰	唢呐	中国评剧院退休人员
宗凯	管子、唢呐、口咪子、牛角	专职吹鼓手
王建民	唢呐	专职吹鼓手
王援朝	唢呐	某工会工作
郭跃忠	笙、唢呐	专职吹鼓手（此次乐班组织者）
钟红岩	笙	某音乐学院
吴磊	笙	做生意
宗福泉	笙	专职吹鼓手
常瑞鹏	鼓	航天工业部退休人员
苏文兴	钹	专职吹鼓手
陶少宣	镲	中国评剧院退休
徐永增	打击乐器	司机

2. 乐队成员构成分析

由于北京的文化地位，这里有许多文艺团体，所以现在许多民间艺人都是出自专业团体，如有些出自中国评剧院的，还有一些出自国内知名音乐学院等。正是这种民间礼俗对传统音乐的需要，使得这些专业人士到民间礼俗中来活动。在这些乐队成员中也有专职的吹鼓手，例如刘满战。通过采访知道他的家族就是专业吹鼓手，父亲曾入电影乐团，姐姐刘威也从事此行业。由于现在吹鼓手与僧人身分的结合，在这个乐班的组织里也并不全是乐人身分，例如常瑞鹏师傅。常师傅原是从事航天事业的，退休后由于喜欢佛教，在广化寺佛乐团念经修身。他并不会演奏旋律乐器，在乐队中仅是演奏一些鼓、镲之类的打击乐器。他的主要作用是以僧人的身分为亡灵念经超度。一般主持超度仪式的大法师，民间谓之放正师傅，就由他来担任。

老北京民俗丧礼中的吹鼓手、和尚、道士是分别请的。但是，随着社会的发展，吹鼓手与和尚合二为一，即所谓“假和尚”。现在依旧是此种情形，这些乐人

们既担任吹鼓手的角色，披上袈裟又担任“和尚”的角色。

3. 灵堂摆设

送三当日一早主家即已将灵堂布置完毕，将亡者灵牌祭于堂内。在老北京住四合院时期，灵堂设于堂内，吹鼓手在门口吹，因此称之为门吹。现在由于是住在高层小区，所以一般都会请专门搭棚的机构来搭建丧棚，然后将死者灵位祭于棚内，乐人们则在棚外门口演奏。今天由于主家住在一楼，因此灵堂就设在主家客厅里，乐人们在楼道口外边吹奏。这些改变都是传统的礼俗仪式为适应现代生活而做的适应性调整，这反映了传统具有变通性的延续。灵堂内供桌对门摆放，上供死者牌位。供品有3种：时令水果、糕点、冷荤炒菜，每种4盘、3盘不等。还有香炉1尊，长明灯1盏。供桌两边分别站立“金童”“玉女”。供桌上物品摆放位置图1所示。

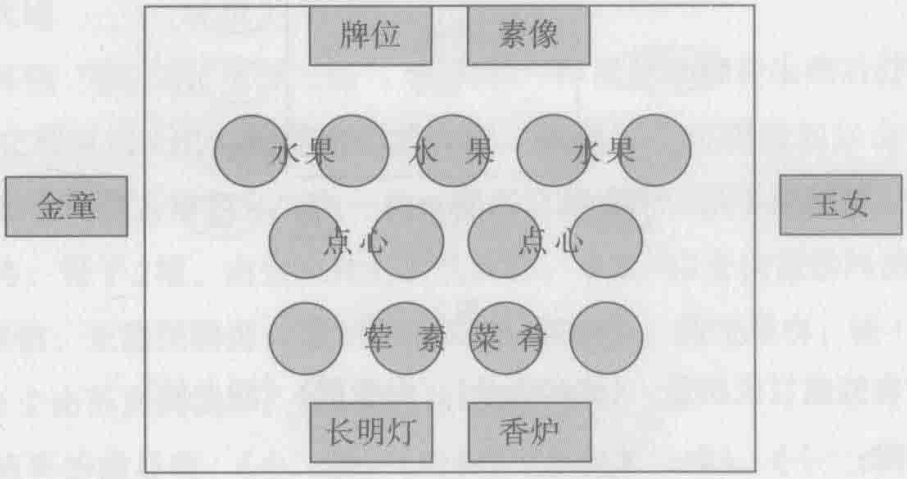


图1

4. 主要仪式程序

现在乐班一般是下午才到。老北京乐班到达时间分3种，早晨、中午和晚上，分别谓之为：早上鼓、午上鼓和晚上鼓。吹鼓手的主要职责就是在门口负责迎接前来吊唁的宾客和娱乐前来捧场、帮忙的乡亲。

（1）门吹

在老北京历史上，遇到丧事，都会在院子门口放置一班吹鼓手吹打，主要是为迎接前来吊唁的亲友及宾客。现在门吹已经演化为在楼道门口或者所搭丧棚的门口演奏。乐手们在下午三点左右到达，住家在楼道门口放一个桌子，乐人到达之后拿

出各自的乐器围绕桌子坐定即开始演奏。主家在乐人们演奏时会在桌子上摆些香烟，表示对乐人们演奏的感谢。门吹主要的作用就是娱乐前来捧场的乡亲，所以这个过程所演奏的音乐丰富多样。乐手们每演奏15分钟左右就会稍加休息，休息的时间仅有打击乐打击一些锣鼓点。休息完之后演奏人员与他们所持的乐器也会有所变化。因此笔者按休息次数将门吹这一过程分三段进行记录。

第一阶段：

乐队组合首先是：小唢呐（乐人们称之为喇叭）2个，由刘满战与王援朝演奏；大唢呐2个，由宗凯和王建民演奏；笙3攒，由薛飞、吴磊、宗福泉；镲1副，由苏文兴演奏；钹1副，由陶少宣演奏，鼓1个，由常瑞鹏演奏。主奏是刘满战与王援朝。持各种乐器的乐人们的座次如图2所示。

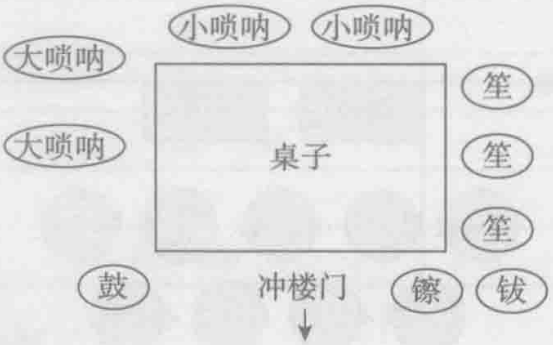


图2

乐队演奏的曲目依次是：《苏武牧羊》《海青歌》《四上仙》。

第二阶段：

乐队的组合与第一阶段一样，但是演奏人员发生变化，王援朝变为演奏大唢呐，小唢呐由董铁峰演奏，而宗凯去演奏钹。主奏为刘满战与董铁峰。此外在演奏过程中加入了口琴子，① 由刘满战穿插演奏。演奏的曲目有《月儿五》《送亲》《丢戒指》《打枣》《说说俺的心里话》。

第三阶段：

乐队组合不变，演奏人员再一次变化。黑衣休息，刘满战演奏笙，宗凯演奏鼓，陶少宣演奏镲、徐永增演奏钹。主奏为刘满战与董铁峰。演奏的曲目有《放

① 口琴子：又称口咪子，艺人们自己创造的一种乐器。用两个簧片中间夹入一段线织的布条，含在嘴里吹奏。

风筝》《送情郎》《探清水河》《小放牛》，电影《渴望》插曲、《二郎山》。

（2）供饭

这一程序是在晚饭前进行的。为了表示对死者的尊重，来吊唁的家属、亲友在用餐前要先给死者供饭。将当晚要吃的一些菜肴取几种先供到供桌上，此时要有吹鼓手们的音乐伴随，这一过程大约有5分钟，从头至尾只奏《小开门》一个曲子。伴奏的乐人一般是从门吹中抽取三五人。乐队组合是：大、小唢呐各1，笙2攒。这一过程中的音乐演奏非常规矩与严肃，完全没有在门吹中那种欢快热烈的气氛，这与音乐在这一过程中的功能是密切相关的。音乐此处体现的是一种实用功能性，表达对死者的尊敬和敬畏，所以格外地庄重。

供完饭后，亲友都去用餐，乐人们也陆陆续续去用餐。在晚餐结束后进入下一个程序——外佛事。外佛事的过程又包含两部分，一是吹通，二是转咒。

（3）吹通

吹通又叫“吹三通”“打三通”，像门吹一样演奏一段音乐然后打击乐演奏一段鼓点，交替演奏3次。据老民间艺人讲，吹通这个过程最初是由和尚来进行的，在吹鼓手与僧人角色合二为一后，现在自然也由吹鼓手来担任。这一部分乐队组合变为：管子2根，由宗凯和刘满战演奏；小唢呐1个由董铁峰演奏；大唢呐2个由王援朝、王建民演奏；笙3攒由吴磊、宗福泉、薛飞演奏；镲1对由陶少宣演奏；鼓1个由苏文兴演奏；钹1副由常瑞鹏演奏。

三通演奏的曲目有：《小二番》《放驴》（中间加咔戏）、《十二月探妹》《苏武牧羊》《长城调》《小放牛》《放风筝》《探清水河》《父亲》《少年壮志不言愁》《打花巴掌》《锯大缸》。

在这个程序开始之前，乐人们被执事要求换管子。据演奏者介绍说，管子演奏起来比较费劲，所以开始一般用唢呐来演奏，最后才用管子演奏。但是笔者认为在这里边还有更深层次的意义，就是笔者在这一段开始所介绍的，吹通的这个过程是属于外佛事的内容，应该由僧人来演奏，后来僧俗角色合一后由吹鼓手来演奏，但是其实这一阶段吹鼓手的角色已经发生了改变，变为僧人的角色。而在北京地区笙、管、笛的组合形式是一种比笙、唢呐、笛的组合形式更显严肃的乐器组合形式。而且在北京寺庙中所使用的乐器组合形式也是笙管笛。因此，这一

程序中所用的笙管笛的乐器组合形式也是历史传统在当下的延续形式。

（4）转咒

这个程序历史上是僧人做的一个过程，现在也由乐人来做。乐人们披上袈裟开始扮演僧人的角色。1名主念手持法铃披黄色袈裟，6名辅念分别持唢呐1个、管子1个、笙1攒、鼓1个、锣1面、镲1对。

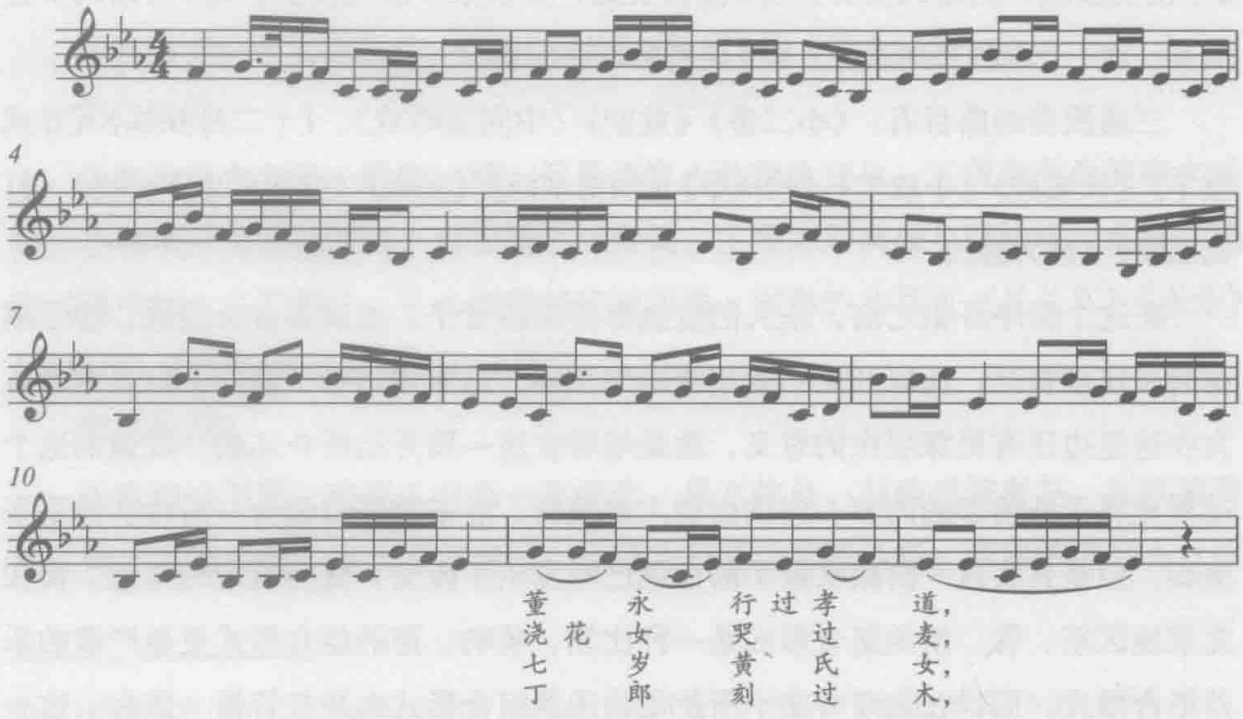
僧人们进入灵堂，面对死者牌位。灵前跪着死者的长子、长媳。长孙打幡跪于灵前。根据执事要求，僧人们进入灵堂念经然后退出，要反复3次。在僧人们转咒结束后，跪于灵前的孝子、孝孙们也被要求要退着出灵堂。

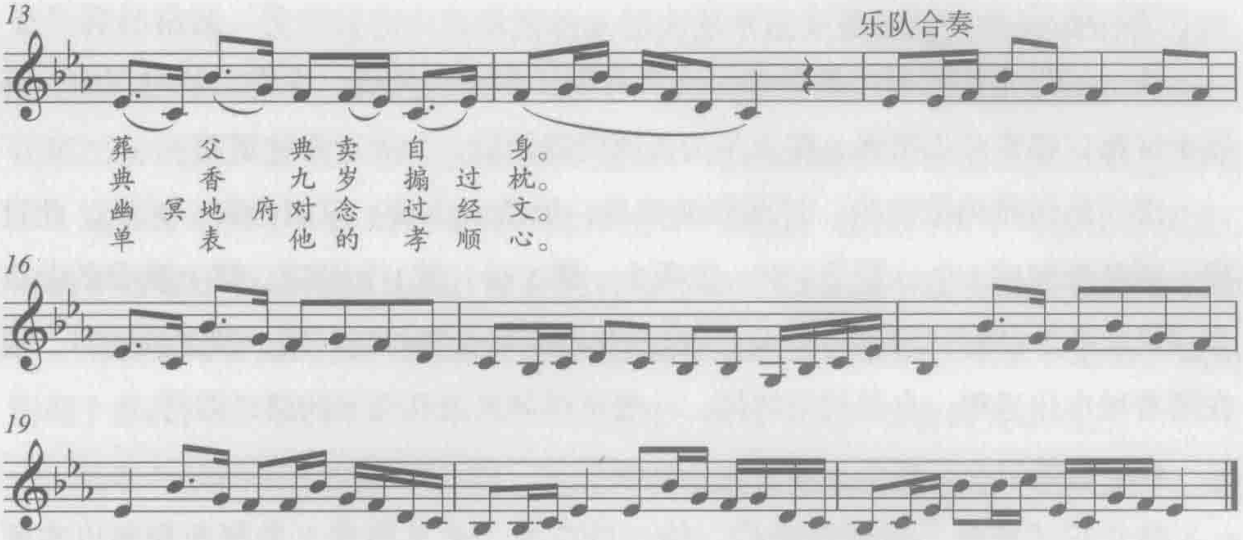
转咒过程中所念的经咒与外佛事曲目有，念咒语《七佛灭罪真言》《二十四孝》；净宅回灵前念《解怨咒》《探八仙》。现将转咒仪式中所唱和的外佛事词谱记录如下：

谱例1：

二十四孝

刘　佳记谱

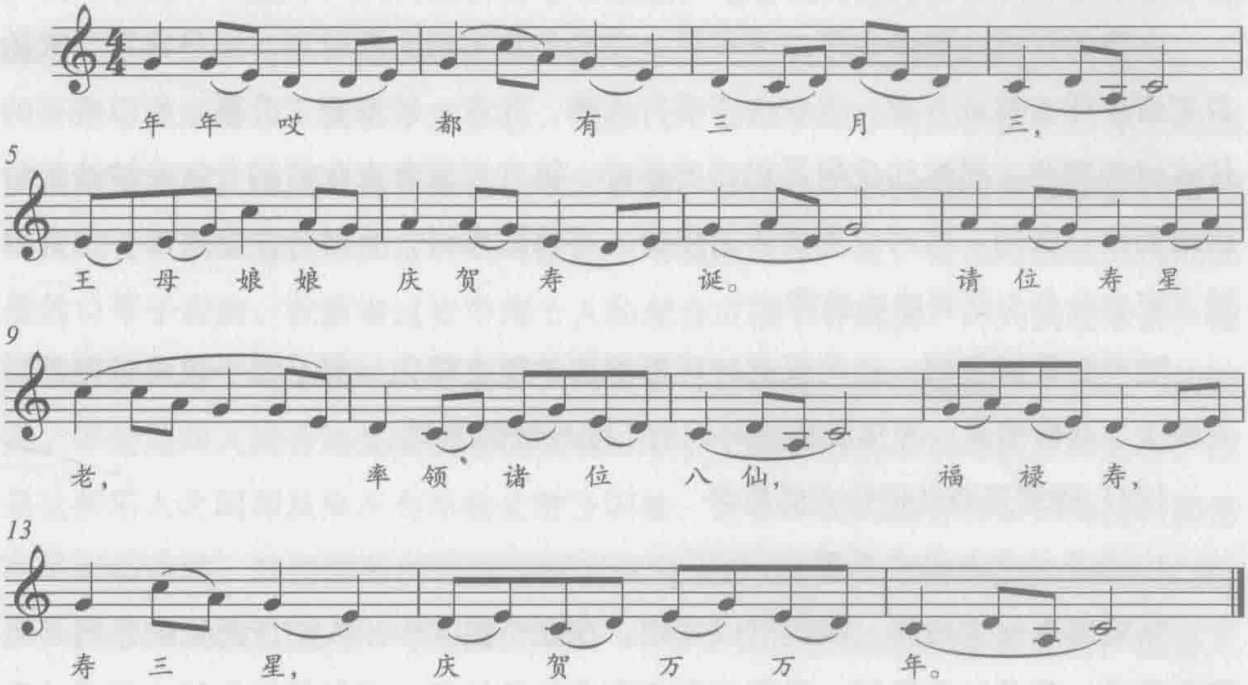




谱例2：

探 八 仙

刘 佳记谱



我们通过谱例展示的旋律及唱词，可以看出，这种音乐既娱人又娱“神”，人神共享。同时其唱词非常具有教育意义，劝人向善，劝人行孝等。音乐贯穿整个仪式过程，也从另一个角度向人们强调着仪式的意义和程序，使人们认识、学习、延续这一传统的仪式。

（5）送三

这一过程是将死者亡灵送走。将所有纸活拿出去焚烧。在送三的过程中，每逢十字路口都要焚烧纸钱。据说是为孤魂野鬼焚烧，为死者清除道路。

送三队伍排列依次为：打幡烧纸钱者，纸活、文场、家属亲友、乐队。此过程，乐队要唢呐1个、管子1个、笙两个、镲1对、鼓1个跟随。路上演奏的曲目有《灵前歌》《四升仙》《八条龙》。送三在老北京自然村落时期一般送到村口，现在随着城市化进程，自然村落解体，一般就送到离家几百米的路口即可。

（6）放焰口

这个仪式在送三仪式结束后，给一些孤魂、恶鬼超度，为死者积福以求死者能够安然度往冥界。在现在的丧礼中，也会出现将放焰口仪式放在吹通之前的情况，原因是在现在的聚居模式下，为了避免将葬礼仪式进行到太晚惊扰周围居民。

（7）出殡

出殡的仪式一般是在第二天举行，在老北京实行土葬时期，都是在第二天抬着死者尸体去林地下葬。现在由于实行火葬，死者一般都葬于公墓，所以现在的仪式过程简化。虽然简化但是仍然要举行，第二天死者火化后的骨灰盒被抬着沿街送到路口方回。这时也需要乐的伴奏，据郭跃忠讲，有时应主家要求，也会跟随主家去公墓为死者吹奏送葬。

随着时代的发展，这些仪式过程都相应地随之简化，但是每个仪式过程都没有缺少，这恰恰是一种传统适应时代而不断延续的表现。

（四）围绕丧葬礼俗仪式的思考

1. 音乐技艺与仪式氛围

纵观整个仪式过程，我们可以发现，在这个仪式中乐人们所起到的作用是不可忽视的。随着社会发展，他们不断充实自己的技巧，不仅能够担任吹鼓手的角色，而且可以担任超度僧人的角色，实现一身兼两职。这是社会的发展需要，也是乐人们增加自身竞争力的需要。只有这样才能使乐人们更大程度上实现经济利益，维持这一群体的发展。

此外，这些乐人们增加自身竞争力还有一个很突出的表现，就是“十八般武

艺”样样精通，仪式过程中所使用的乐器大多拿起来就能用。我们以宗凯为例，在笔者记录的乐人所演奏乐器中，我们可以看到在门吹第一阶段他演奏过唢呐，在第二阶段演奏过钹，第三阶段演奏过鼓。而在吹通中又作为主奏人员演奏管子。这充分表现了乐人的全能性。此外还有刘满战，他在门吹中可谓出尽风头，他精彩的管子表演再加上惟妙惟肖的口琴子和咔戏表演不断引来围观群众的喝彩。笔者在他参加的另一场民间丧礼的演出中见到过他的另一项拿手绝活，就是用两个鼻孔同时吹奏两支唢呐，还可以通过一根管子同时吹奏两支唢呐。

笔者与别的乐人交谈中得知，刘满战现在是京西地区最“冲”的吹鼓手，就是说他的演奏技巧非常高超，所以一般应事的人都愿意找他，故他的收入就会比较高，其他艺人对他充满了羡慕与赞扬。我们可以看出在这些民间艺人中，他们的演奏水平与经济收入是直接挂钩的。这也是促使他们不断提高技艺的重要原因。

通过以上的记录分析，笔者发现在第一阶段演奏的曲目比较少，曲目都是些传统的曲牌，而且乐人们的演奏都非常规整。笔者认为这样开头的原因是这毕竟是葬礼，所以不管怎样娱乐群众都必须先表示对死者的尊重和哀悼。

乐手在演奏中，曲目丰富多彩，还加入了口琴子和咔戏的表演。口琴子的表演者是刘满战，他用口琴子模仿民歌的歌词，在他口琴表演的时候需要董铁峰的积极配合。例如董铁峰知道什么时候该与刘满战一呼一应，什么时候该突出刘满战的口琴子表演。在演奏过程中两个人的配合可谓十分默契。对刘满战来说，他还可以将口琴子与小唢呐交替演奏，两者非常熟练地交替充分显示了他技巧的娴熟。不论是两人配合还是刘满战的唢呐口琴子交替都需要不断地联系和磨合，但是这些乐人之间却从来不会单独去磨合训练，这些默契的配合和娴熟的技巧都是在平时练就的。这些精彩的表演时时引来围观群众的叫好声和再来一个的要求。在一些乐曲的演奏过程中会运用咔戏、口琴子和乐器配合的演奏方式，模仿人声，惟妙惟肖，使演奏更加丰富。如在演奏乐曲《放驴》时，第一遍演奏仅是唢呐等器乐的演奏，第二遍即加入咔戏模仿，最后运用咔戏与唢呐的对奏形式，两名演奏员彼此呼应，交替演奏，非常默契。除此之外，在每一阶段的结束处，乐人们常常采取一种叫做“跑曲”的演奏方式。这种方式是将乐曲的最后一句不断反复，起初是一句的反复，后变为一小节的反复，最后甚至变为一个音的拉长。

整个跑曲速度不断加快，这种方式不断将演奏推向一个个小高潮，引得观看群众不断欢呼鼓掌。

乐手所演奏的曲目不仅包括一些传统的曲牌、著名戏曲选段，还有一些当下喜闻乐见的电视剧插曲和流行歌曲。由于此时的演奏本身就是为娱乐群众的，所以在这一过程中不断加入每个时代新的音乐元素，由此我们也可看出，鼓吹乐作为一种具有发展性的器乐合奏形式它的与时俱进性。这种与时俱进性也是使它能够适应时代的发展而保存至今的一个原因。

2. 民间礼俗中多种音声技艺形式的共存

在传统的婚丧礼俗中，鼓吹乐的参与是必不可少的。虽然其间鼓吹乐的器乐合奏形式是单一的，但是其演奏的内容却是丰富的。从调查中记录的曲目来看，就包括器乐曲牌，如《苏武牧羊》《四上仙》《海青歌》；民歌小调，如《月儿五更》《丢戒指》《打枣》《放风筝》；还有戏曲选段，如豫剧《说说俺的心里话》。在当下有些办白事的主家还会要求有唱家参与，就是请一些演唱人员。在这些演唱的曲目中，戏曲的选段就更多了，如会有京剧选段《苏三起解》《锁麟囊》，黄梅戏《女驸马》《夫妻观灯》等。而且在全国不同地区会将本地区流行的戏曲形式加入到民间白事中。如笔者在山东采访时在白事中听到豫剧选段《秦雪梅吊孝》，在河北采访时会听到河北梆子等。此外，在民间白事中运用的外佛事，我在调查过程中听到的时候觉得颇有京韵大鼓的韵味。后来通过调查了解到，这些外佛事是20世纪初的时候一些僧人和子弟和尚编创，其曲调大多来自京韵大鼓、木板大鼓等说唱音乐的曲调。除此之外，在吹鼓手演奏的曲目里头我们还可以看到大量流行音乐的存在，如《父亲》《少年壮志不言愁》等。

民间礼俗音乐中几乎涵盖了中国传统音乐形态所有的种类。民间礼俗作为中国传统音乐平台的意义不言而喻。鼓吹乐作为民间礼俗中的主角，不仅具有开放性，还具有与时俱进性。其将各种音乐形态纳入自己的演奏范围，还将每个时代新出现的曲目收录，既沉淀历史又不断更换新鲜血液。这也是当下的鼓吹乐中既有历史上流传下来的传统曲目也有流行歌曲的原因之一。

3. 北京地区丧葬礼俗用乐与佛教用乐的结合

这种结合的体现是多方面的。首先在丧葬礼俗的仪式中，在清末民初的老北

京，丧葬礼俗中必然少不了和尚道士念经超度，有些大户人家的度亡法事甚至超过49天，可见僧道在民间葬礼中的分量。即使在当下，丧葬礼俗仪式过程大大简化，但是在重要的送三仪式中依然保留了外佛事以及放焰口的佛教仪式过程。

在民间礼俗与佛道的融合方面，还有一个表现比较突出的特点就是礼俗用乐与宗教用乐的结合。在当下京西的民间丧礼中我们可以看到一个十分特别的现象，就是民间吹鼓手身兼两职，即民间白事中乐人不仅担任吹鼓手的角色，而且披上袈裟还可以担任超度僧人的角色。乐人们在下午到达丧礼地点后，即摆开架势演奏，从唢呐主奏的乐队编制来看他们是民间礼俗用乐的吹鼓手身分。而从傍晚的吹通开始，主奏乐器变为管子。接下来的仪式过程中乐人们则披上袈裟品咒、转咒、放焰口，担任僧人的角色。这说明了民间丧礼中，俗与僧在人员上的重合。这种重合不仅仅体现在民间丧礼中，也体现在一些与音乐相关的佛教团体中。

活动于广化寺的北京佛乐团也是值得关注的一个点。北京佛教音乐团的前身是北京京音乐（智化寺音乐）研究会。20世纪50年代，北京佛教界与音乐界，为抢救智化寺音乐，在赵朴初居士的倡导下，组织“艺僧”在广化寺整理乐谱，排演乐曲，研究、出版佛教音乐。后由于种种原因，该会工作时断时续。1986年，北京市佛教协会为了使这一工作更加有组织有计划地进行，正式组建了北京佛教音乐团。经过智化寺音乐第二十五代传人增远等的共同努力，整理、研究、传授、演奏汉语系佛教音乐，取得了很大收获。

现在老一辈的成员大多已经去世，现在的成员主要是以居士和民间吹鼓手为主。每周六，这些成员都会在广化寺活动，学习吟唱北韵佛曲。在这个佛乐团中担任乐器演奏的人员基本上都是民间吹鼓手出身，他们参与这个团体，唱念的佛经，主要是为民间丧葬礼俗服务所需要的佛教仪式与经文。这些民间吹鼓手通过加入这一佛教乐团，可以学习北韵佛曲，也可以学习民间白事中用到的外佛事音乐和焰口音乐，从而使其能够更好地为民间白事服务，这就造成在广化寺佛乐团这一佛教团体中也出现民间吹鼓手融入的现象。

这种民间吹鼓手进入宗教仪式与宗教场所的现象并不是现在才出现的。这种现象产生的历史渊源可以追溯到19世纪末20世纪初。

在20世纪初的时候，智化寺、成寿寺等一些能够演奏“京音乐”的寺庙在应酬民间白事的时候就比较有优势。因此京南地区一些没有乐器伴奏的寺庙在佛经唱念中将河北地区民间吹鼓手演奏的大管音乐引入，后来这种音乐逐渐影响到京西地区，从而形成一种存在于京西地区的佛教用乐，通常被称为“京西佛乐”，又被称为“怯音乐”。称其为怯音乐主要是为了将这种京西佛乐与京城地区原来存在的智化寺音乐相区别。“怯”顾名思义，北京人指人说话有外地口音，发音不正谓之“怯”。称其为怯音乐其实是站在所谓北京宫廷音乐角度对外来音乐的蔑称。不论其如何命名，从河北吹鼓手进入北京寺庙这一点我们可以看出，这一时期河北地区的一些民间吹鼓手已经进入寺庙为寺庙服务，出现民间艺人与宗教的结合趋势。

这种被称为“怯音乐”的佛教用乐在民间艺人张广泉时期得到了继承与发展。张广泉出身于吹鼓手世家，原先跟随父亲学习的乐器是唢呐，但后来其影响最大的是管子演奏。由于张广泉的虚心好学，对高超技艺和艺术境界不懈追求，因此将京西大管音乐不断发展，最终自成一派，被称为“张氏大管”。据其侄子张旺老师介绍，他将张广泉的演奏风格总结为三点：第一是韵味足；第二是手头活；第三是句头巧。他还说张广泉老师一生坚持求精、求新、求变化的精神理念，务求不断超越，使演奏技高一筹，花样繁多，受到了当地人的尊重与认可。

由于1923年张广泉进入京西蓝靛厂西顶庙跟随“子弟和尚”① 学习过度亡佛事，因此他不仅能够演奏京西佛乐也能够唱念度亡佛经。1934年他重操吹鼓手就业时自然而然地将吹鼓手与僧人的身分结合起来，形成了现在京西北地区吹鼓手一身担两职的模式。再加上其管子演奏技巧的精湛，许多吹鼓手都向他学习，其影响力遍布整个京西北地区。他将吹鼓手与僧人结合的形式也影响了整个京西北地区。北京佛乐团现在的第二代成员中有很大一部分是张广泉老师的徒弟，乐团的团长也是由张广泉的儿子张贵担任。

北京地区除了佛教，道教也相对比较发达。在老北京一些家境殷实的家庭，葬礼中往往会请佛经、道经、番经三班人马来为死者超度。② 笔者曾于2009年去

① 子弟和尚：又叫假和尚。最初时是一些八旗子弟在家室败落以后，为了混饭吃，跟庙里做度亡佛事的和尚学得一些超度的经咒，以此谋生，因此成为子弟和尚。他们不需要剃度出家，因此又被称为“假和尚”。

② 常人春：《红白喜事——旧京婚丧礼俗》，第276页。

白云观，考察观内举办仪式祭奠祖师。其中自然少不了音乐的参与。在仪式结束后笔者曾对观内演奏乐器的道长采访了解，他们平时也会应酬周围地区的白事，为死者超度。这些佛道音乐不论是用于宗教节日的祭祀还是民间礼俗，都含有实用功能和社会功能。在民间礼俗这个场域中，民间礼俗用乐和宗教用乐相互吸收，相互融合，共同发展。

四、传统在主流音乐中的边缘化分析

（一）传统在主流音乐中边缘化的过程

正如前文所述，在清末民初中国传统社会转型之前，不论是在休闲娱乐还是民间礼俗中，传统音乐都具有压倒性的优势，占据着城市生活的主导地位。这种状况是几千年我国音乐文化延续发展的状态。这种状态到清末西方文化作为一种“强势文化”的姿态进入中国而改变。国内一群有志之士抱着通过学习西方先进文化来使国家强大的思想学习、引进西方文化。西方音乐逐渐进入并对我国的音乐文化产生广泛而深刻的影响，也使我国主流音乐文化意识形态发生改变，特别是对专业音乐教育的影响，可以说使我国主流音乐文化从根本上发生了改变。传统音乐的阵地开始逐渐地缩小，以致发展到今天，西方音乐和受西方音乐影响下的新音乐占领了城市娱乐生活的主流，而在主流中传统音乐却只能依靠国家的扶持才能生存。城市主流音乐中传统音乐的阵地在新的音乐形式的“进攻”下不断退却。这种变化恰恰是体现传统音乐在主流音乐中不断被边缘化的一个过程。

（二）传统在主流音乐中边缘化的原因

边缘化是一个过程，也是一个结果。那么为什么会产生这种边缘化？首先笔者认为是对传统音乐的认识问题。人们认为这些礼俗仪式中所运用的传统音乐形式是封建落后的，这些认识使得这些礼俗仪式及其用乐渐渐在主流音乐文化中退出。而在当下的城市音乐生活中，人们将民间礼俗的一些形式认为是封建礼制的遗存，在反封建的浪潮中，禁止这些礼俗形式的存在。如笔者在北京周边采访民间婚丧礼俗时了解到，据参加红白喜事的吹鼓手们说，“文革”期间他们的活动被迫停止。正是对传统文化认识的某种偏离，使得某些传统音乐样态所依附的民间礼俗逐渐失去了生存的场所。这就造成传统音乐在礼俗中的社会功能性和实用功

能性的缺失。音乐在城市主流社会中的娱乐和审美功能得以保留与凸显，更多地成为满足人们审美需求、娱乐大众的形式。

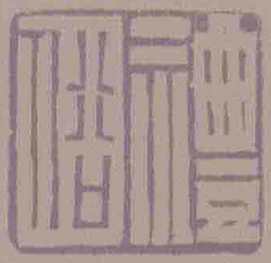
这种以娱乐审美性功能为主的用乐形式是以人的审美倾向为标准的，而以人的审美为标准的东西，很容易随着时代社会的变迁而改变。更何况国家政体的改变，在外来文化的冲击下，以致这种改变是不可避免的。娱乐审美性功能用乐的对象主要是人，人作为社会的个体，其审美倾向很容易随着社会的变化而变化，当人的审美倾向改变之后，为娱人而存在的音乐必然随之改变。当然，人们审美倾向的变化受多方面因素的影响。但是不论是受什么影响，其变化都会引起娱乐性功能用乐的改变。

小 结

音乐的功能性意义在传统音乐文化的延续过程中起了重要的作用。音乐在社会中的功能是多方面的：一方面在主流音乐中其娱乐、审美功能决定这一层面的音乐容易随着人们审美的变化而变化，也就是说容易受到外来文化的影响；另一方面，由于我国历史上音乐文化的礼乐文化传统，使得当下音乐在民间礼俗中更多具有社会功能性和实用功能性，这种实用性为传统音乐文化的保存和发展提供了保障。民间礼俗与我国传统音乐是一个相互依附的关系，传统音乐是民间礼俗仪式过程不可缺少的一部分，而民间礼俗作为一个平台，为传统音声技艺形式的展示提供了场所。

“游走于都市边缘”是中国传统音乐文化需要研讨的重大课题。单是北京及周边地区大量的承载传统音声技艺形式的礼俗形式，就有数以百计的民间艺人，各种音声技艺形式，民间音乐与宗教的结合等内容，需要多学科、多种研究方法、多种研究理念的综合研究。笔者深深震撼于传统音乐文化依然如此广泛地活跃于民间礼俗中，面对繁华的都市，面对社会现代化进程不断加快，面对不断被西方音乐文化影响的主流音乐，虽然我们说传统音乐文化以非主流的形式存在，但是其存在的土壤是深厚的，在繁华都市的边缘，传统音乐文化也依旧保持着顽强的生命力。

世纪出版



礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1762-6

9 787552 317626 >

定价：58.00元